O. N. D.
COMITATO NAZIONALE ITALIANO
PER LE ARTI POPOLARI

LE ARTI E LE TRADIZIONI POPOLARI D'ITALIA

GIULIO FARA

L'ANIMA DELLA SARDEGNA

LA MUSICA TRADIZIONALE

ISTITUTO DELLE EDIZIONI ACCADEMICHE
UDINE

L'ANIMA DELLA SARDEGNA

PRELUDIO

« L'isola di Sardegna presentò in tutti i secoli un popolo armigero, sdegnoso di servitù; un popolo che fondò instituzioni, creò leggi, e diede uomini i quali o precorsero o emularono o vinsero quelli degli stati che lo circondano.

Dalla *Storia di Sardegna* del barone Giuseppe Manno.

Quando potei stampare il mio primo studio su la musica etnica sarda — un qualche cosa come trentacinque anni fa — le storie della musica, fatta qualche eccezione, si occupavano solo della musica dotta. Si contenevano press'a poco come chi, volendo tracciare la storia mettiamo del vaso, questo facesse risalire alle famose porcellane di Sèvres o alle classiche ceramiche greche, non tenendo conto della conchiglia, dell'otre, del canestro spalmato d'argilla, in una parola del vaso primigenio, sopravvivente nell'uso delle popolazioni selvagge e talvolta di quelle tradizionalistiche, che pur fanno parte di stati e zone civilissime. Antropologia, archeologia, etnografia non avevano insegnato nulla agli storiografi della musica. Eppure, nello stesso campo lavoravano degli eruditi geniali che s'eran dati a tradurre in notazione corrente le musiche liutistiche fra le quali erano non poche canzoni popolari. Ma neppure questo era giovato ad aprire gli occhi e attirare l'attenzione su la via che tali studi illuminavano. La musica del popolo con i suoi strumenti primitivi, le sue danze selvagge, i suoi canti rudimentali, restava estranea alla storia della musica, come bagaglio a parte, che nulla à a che fare con la musica dotta, e gli accenni a tale « genere » di musica restavano completamente sterili, in una forma che escludeva ogni possibilità di ulteriori sviluppi e prese di contatto con il circostante ambiente sonoro, ufficialmente storico.

Per la verità bisogna soggiungere che qualcuno si era deciso a studiare sì il canto popolare, ma non quello dei popoli selvaggi o

almeno del popolo tradizionalista, bensì quello del volgo, spesso volgo cittadino; e non nel suo complesso musicale e letterario, o almeno nella parte melodica, ma solo ed essenzialmente in quella poetica, poichè in generale questi studiosi erano ottimi letterati ma non musicologi.

Disse bene il Berchet: «La poesia popolare non mette fuori « opere materialmente immobili come la poesia d'arte; non le rac« comanda come queste alla scrittura, ma le affida al canto transi« torio, alla parola fugace; cammina, cammina libera e viva, e ad « ogni passo che fa, lascia un vezzo o ne piglia uno nuovo, senza « per questo cessar di essere quello ch'ella era, senza mutare la « sembianza che da principio ella assumeva. Sorge uno e trova una « canzone; cento l'ascoltano e la ridicono. Le cantilene udite dai « suoi parenti, la madre le ricambia ai suoi figlioli, questi le inse« gnano a' nipoti. Quando viene l'uomo letterato se le fa ripetere « e le ferma in caratteri scritti; ma chi può dire per quante bocche « siano già passate quelle cantilene? Chi può riconoscere tutte quelle « modificazioncelle che vi possono avere apportate? La canzone è la « stessa di quella trovata da quell'uomo primo sparito nella folla; « ma qualche particolare d'essa o è perduto o alterato o variato, « non foss'altro per necessità della labile memoria umana, o pure « delle nuove esigenze della lingua parlata. Quindi è che dagli ac« cidenti estrinseci del testo scritto non si può con assoluta cer« tezza conchiudere l'età di una romanza. Al raccoglitore è toccata « l'ultima compilazione; ma se molte o poche altre compilazioni, « più o meno variate ne l'abbiano preceduta, chi lo sa?».

Ma non se ne tenne conto. E l'errore continuò, e in parte continua, così che ancora oggi c'è chi pretende di stabilire la data di nascita di una canzone in base al testo letterario, senza tener conto della melodia il cui esame potrebbe retrodatare la nascita di una canzone in quanto ove musica e versi non siano provatamente coevi, per solito questi ultimi, o lezione seriore di testo arcaico o addirittura adattamento di nuovo testo a una melodia preesistente. Accade spessisimo, nel campo della musica tradizionale etnica, che ad una stessa melodia archetipo vengano, in epoche diverse, sposati diversi testi poetici susseguentisi cronologicamente. Il contrario quasi mai, se ne togli forse quei tipici esempi di versi classici musicati più tardi da musici dotti e caduti col tempo nel dominio del volgo. E il fenomeno ora citato, della melodia più volte versificata, si spiega benissimo col fatto di essere la musica espressione di sentimenti fondamentali comuni agli uomini di tutte le epoche e di tutti i paesi, mentre l'espressione verbale, che è in continua evoluzione, ri-

chiede per ciascun paese e per ciascuna epoca, parola, costruzioni sintattiche e metriche diverse.

È questo il quadro esatto, la fotografia dello stato in cui si trovava, trentacinque anni fa, il campo musicologico in fatto di studi su la musica etnica. Ed è in questo campo ch' io dovetti aprire il primo solco. Fortunatamente, accanto al quaderno di carta pentagrammata portavo con me il bastone ferrato e la piccozza dell'archeologo.

* * *

L'archeologia, la glottologia e persino la etnografia hanno studiato in generale la vita dei popoli prevalentemente, nei suoi caratteri dirò così esteriori in quanto questi sono nella loro massa totalitaria imposti o suggeriti dai caratteri, clima, posizione geografica, geologia, fauna, flora, paesaggio in una parola, del luogo ove un dato popolo deve svolgere la propria vita. L'abitazione lacustre, la capanna di frasche, quella di materiale pesante, quella costruita su gli alberi o mezzo interrata nel suolo, quella scavata nel ghiaccio, sono naturale germinazione delle condizioni materiali in cui la vita si svolge. Paludi, sole torrido, montagna o pianura battuta dai venti, deserti di ghiaccio. Così della qualità, della foggia e perfino dei colori del vestire. Così dei cibi e di tutti gli altri usi e costumi, comprese le arti figurative che ritraggono del paesaggio e si servono del materiale del posto ove si svolgono. La musica tradizionale, invece, si può dire che, salvo le linee differenziali delle diverse proporzioni anatomiche delle diverse razze, e il diverso grado delle reazioni fisiologiche volute dalla diversità di clima, di altitudine, di elemento, risponda e rifletta quasi esclusivamente il mondo interiore sensoriale e sentimentale e come tale va soprattutto studiata.

Studiare la etnofonia di un popolo è sollevare un velo della sua anima; è scrutare nel profondo più geloso dei suoi sentimenti. Conoscere il carattere musicale di un popolo vuol dire conoscerne del pari la psicologia, il modo di sentire, le sfumature sensoriali, sentimentali, passionali, che costituiscono l' individualità, l'«io» di una data massa umana. Conoscerne la luce interiore che dei suoi raggi colora tutte le espressioni umane, compresa quella del linguaggio. Ad esempio, ed ancorchè si tratti del primo periodo storico della musica, la conoscenza della musica ellenica e di quella romana, ci rivela il carattere opposto dei due popoli: il primo, effeminato da una esagerata cultura estetica, presceglie le ondulate me-

lodie cromatiche dolcificate dal suono eunuco dell'aulos e dai titillamenti dell'arpa; il secondo, temprati il corpo e la mente nella severità dello studio che mira al predominio imperiale, ha bisogno del tema breve, del canto guerriero proclamato dalle tube e dalle buccine.

Ma se risultati così importanti può dare lo studio delle musiche di un periodo storico, tanto più importanti quanto più le musiche studiate siano antiche, appartengano cioè a quei lontani periodi in cui l'uomo non professava le arti per mestiere e cioè per lucro, ma queste esteriorizzava per prepotente intimo bisogno, sotto l'impulso di forti commozioni che in lieta o trista guisa agitavano l'animo.

La Sardegna è, in questo senso, campo fertilissimo a importantissimi studi. Essa è, nel riguardo della musica tradizionale veramente primitiva, fra le regioni d'Italia, forse la più interessante. Altre, come la Campania e la Sicilia più ricche per numero e bellezza di melodie, ma neppure queste possono in guisa alcuna uguagliarla in antichità. I canti della Sicilia, bellissimi quant'altri mai, salvo esempi rarissimi, troppo arricchiti e svolti dalla moresca e dalla greca civiltà. Gli strumenti partenopei, tanto genialmente illustrati dal Di Giacomo, antichissimi, ma, salvo qualcuno, di quella fastosa antichità orientale che già conosceva il libro e le altre raffinatezze del gusto portate dal sapere. La Sardegna, no. I suoi usi, i suoi costumi, mentre per certi lati sembrano essersi cristallizzati nella forma primitiva, per altri, hanno fino a un certo punto, e parallelamente a questi, progredito. Così è che, accanto alla primitiva veste di pelle di montone, primitiva nella materia e nella forma, altri capi di vestiario hanno evidente ricordo di seriori civiltà moresche e spagnole, e così di altri usi e di altri costumi. La musica tradizionale resta quasi interamente primordiale, preistorica, nel tema musicale come nello strumento che la eseguisce.

Sono certo queste particolari condizioni della musica sarda che hanno suscitato tanto interesse intorno ai miei modesti studi su la sua etnofonia vocale e strumentale, non solo da parte dei più illustri musicologi, ma altresì di maestri di altre scienze, quali la glottologia, l'archeologia, l'etnografia; creando intorno alle mie teorie un'atmosfera di discussioni, di interessamento, così da trascinare nell'orbita di questi studi non pochi giovani distinti musicologi, perfino un autentico lavoratore della terra che volle portare il suo contributo all'etnofonia con una raccolta di canti del proprio paese. (1).

(1) G. Fara - *Scorcio di etnofonia marchigiana* (*Treia*), in « Musica d'Oggi », Milano, 1939.

E gli stessi storiografi della musica dotta, i compilatori di manuali come i ricercatori di problemi storici, si sentirono trasportati nel nuovo ordine di idee.

Ne cominciano ad apparire i segni nelle piccole storie della musica ad uso degli studenti; storie che prima prendevan le mosse dai cinesi o dagli egizi e che ora non disdegnano fare un cenno, sia pure fugace, su le origini della musica nel senso psicologico e su la musica naturale o del popolo.

Ed anche negli studi veri e propri si viene poco per volta retrocedendo le date di nascita dei diversi modi di presentarsi della musica dotta, attribuendo tali nascite a musiche di genere popolare, ma scritte e quindi dotte. E questo è già di per se stesso un passo notevole verso il riconoscimento del vero valore della musica etnica. Ma l' importanza del passo è soprattutto nel fatto ch'esso condurrà inevitabilmente alla constatazione che tali musiche non sono nate scritte, non sono «direttamente» e «integralmente» opera di dottrina, ma bensì «trascrizione» più o meno fedele nello svolgimento, ma fedelissima nella forma, di musiche tolte dalla viva voce del popolo che da lungo tempo usava, per tradizione. Ed è solo quando verranno saldati questi due importantissimi, essenziali anelli, l'ultimo della etnofonia al primo della musica storica o scritta, della lunga serie di fatti evolutivi della vita della musica, che gli storiografi potranno compilare con tranquilla coscienza la storia dell'arte dei suoni nella sua intiera verità. Ed è l' interesse destato dai miei studi comparati di etnofonia; sono questi segni precursori di un equo riconoscimento della mia teoria circa lo sviluppo storico di essa; è questo vedere germogliare in margine al solco da me tracciato lavori di giovani studiosi italiani e stranieri che apertamente confessano la via sulla quale si sono gettati e chi ad essi la à additata, che mi ànno deciso a tirare le somme di tutti i miei precedenti scritti su l'etnofonia sarda per darne nel presente volume un quadro rapido ma completo.

***

Le note a piè di pagina, le citazioni, le questioni troppo strettamente tecniche, ò ridotto al minimo indispensabile, rimandando, quei pochi che volessero conoscere intiero il mio sentire su i problemi etnofonici, alle mie pubblicazioni di carattere essenzialmente scientifico, che, con forzata immodestia ò dovuto elencare nella bibliografia che si trova in fine al volume.

LE RAGIONI DEL CARATTERE DELL'ETNOS SARDO

Geologicamente la Sardegna è un lembo d'Africa, dalla madre terra staccatosi in uno di quei grandi sconvolgimenti tellurici che travagliarono la crosta terrestre nelle prime epoche. E le prime notizie preistoriche di quest' isola portano le tracce di quella grande civiltà orientale che emana dall' Egitto.

Ormai possiamo dire accertato, mercè i geniali studi del Dott. Ardu-Onnis e gli acuti raffronti del Dott. Vittorio Spinazzola, fra le statuette bronzee rinvenute in Sardegna e i monumenti egizi, che i Shardana del mare, che facevano parte delle truppe scelte adibite specialmente alla difesa della sacra persona dei Faraoni, altro non siano che i Sardi, così come è certo che i Shacalaka sono gli antichi Siculi. Così pure, specialmente dopo le sagaci ed erudite ricerche dell' illustre Giovanni Patroni, si va sempre più allargando e spostando verso lo stesso centro la cerchia delle stazioni preistoriche che conservano monumenti similari ai Nuraghi sardi.

E ancora quei pani di rame, rinvenuti nella località di Serra Ilixi in Provincia di Cagliari, ora conservati nel R. Museo Archeologico di questa città su i quali molto si discusse, vengono, dopo il ritrovamento di pani simili ad Enkami nell' isola di Cipro e specialmente ad Haghia Triada nell' isola di Creta, e quelli conservati nel Museo Archeologico di Atene, a confermare sempre più i rapporti etnici mediterranei fra i sardi e le civiltà orientali. A prova di che giova richiamare alla memoria del lettore, le parole di Luigi Pigorini, su le processioni dipinte nella tomba di Bekmara a Tebe: « Fra i tributi che nelle processioni stesse i kelti portano a Tutmes III, sono ripetutamente rappresentati, insieme con vasi di produzione micenea, enormi pani di metallo dello stesso tipo di quelli di Enkami, Haghia-Triada, Micene e Serra Ilixi ».

La Sardegna, piena di golfi e di scali di facile approdo, dovette essere importante e consueto punto di appoggio intermedio ai navigatori fra l'Egitto e la Spagna, fra l'Africa e l' Italia. Ed è per questa ragione che vi stazionarono i Fenici. E se da questi, è

vero, la Sardegna passa in mano ai Romani, ricade dopo sotto il giogo dei Saraceni. Come dopo questi, e dopo un interregno pisano, la Sardegna è dominata dagli spagnoli che vi continuano ad approfondire certi caratteri arabi essendo essi stessi imbevuti di usi e costumi moreschi.

Sono bene queste vicende che traluceno nella massa dell'etnos sardo, con vocaboli, con usi e costumi che chiaramente dicono della loro origine o arabo-fenicia o spagnola. Ed è per queste stesse vicende che conservandosi ancor oggi accanto ai segni della civiltà in marcia, e da lungo tempo penetrata nei maggiori centri, usi e costumi di sapore preistorico e comunque antichissimo, la Sardegna può nelle sue campagne offrire al musicologo i più rari e preziosi fiori di paleoetnofonia, anteriori ad ogni civiltà, riscaldati dallo stesso sole, dalle stesse passioni che riscaldano le musiche del deserto africano, vivacemente e variamente colorate dello stesso indaco, della stessa porpora, ornate dell'oro e dell'argento istesso di cui andavano magnifiche le opulente civiltà moresco-spagnole.

PARTE PRIMA

GLI STRUMENTI

E' tutta una serie che và dal più semplice ordigno da suono al più complesso degli strumenti musicali veri e propri che possa vantare la preistoria. E questa ricchezza è tanto più singolare in quanto perdura e la si rinviene non presso un popolo selvaggio ma, al contrario, presso un popolo che pur conservando costumi arcaici vi ha accolto e messo vicino tutto il progresso della civiltà.

Se il pastore col solo aiuto delle mani raccolte attorno alla bocca, sa trarre dalla gola lunghe vociate che, sostituendo le note tratte dalla difesa taurina, servono a richiamare, sperdere, radunare le mandre che conduce al pascolo; o con le dita ficcate nella cavità orale sa modulare il fischio in tutta la gamma della potenza; il cacciatore del contado, però, i richiami utili al suo mestiere con i quali imita i vari canti degli uccelletti, se non li compera già belli e fatti, come usa i cacciatori dilettanti che risiedono in citta, se li fabbrica con materiale dirò così di prima mano e quale la natura stessa gli porge.

* * *

Un petalo di rosa o una verde foglia appiattita contro il palato, ed ecco uno fra i più semplici ordigni da suono della famiglia degli aerofoni. È il principio dell'ancia semplice battente cui funge da tubo risuonatore la cavità orale e che col tempo crea quel giocattolo che si vende nelle fiere e che usato dai burattinai prende il nome di «*voce di pulcinella*».

Talvolta in luogo di una sola foglia sono due, sovrapposte, fra le quali, tenute con le labbra, si fa passare il fiato. Si à così l'aspergine dell'ancia doppia a nastro.

Con questi primitivi mezzi il cacciatore imita l'alto strido del gheppio, il chioccolare del merlo o il pigolare di altri uccelletti.

Strumenti, ordigni da suono che troviamo descritti in tutti i libri di viaggi compiuti in paesi inesplorati, presso popoli del tutto ignari di ogni progresso.

Ancia doppia di foglie

Voce di pulcinella

* * *

Un passo più avanti ed ecco gli ordigni da suono con la loro brava camera o tubo di risonanza.

TRÙMBA DE FÒLLA 'E CORCORÌGA.

Tromba di foglia di zucca

Una foglia di zucca, uno stelo di appio con una incisione longitudinale, forniscono il primo vero strumento ad ancia doppia, che emette un suono grave, rauco, ronzante.

Foglia di zucca con stelo escisso ad ancia

TRUMBÌTTA 'E FORRÀNI e anche LAUNÈDDA 'E FORRANI.

Trombetta di avena

Una cannellina d'avena, la *gracili modulatus avena* di Virgiliana memoria, che in lingua sarda è detta anche *ena*, in cui sia stata escissa un'ancia con la estremità vibrante volta verso il basso, à fornito all'uomo di tutti i tempi, ed ai nostri fanciulli, il vero primo strumento ad ancia semplice battente, il primigenio dell'*argul* egiziano, dell'*aulos* greco, della *tibia* romana, del clarinetto dei nostri giorni.

La millenaria storia dell'umanità si ripete nel breve ciclo della vita di un uomo. Lo strumento musicale dell'uomo primitivo ricompare nell' infanzia dell'uomo civile.

Stelo d'avena ad ancia

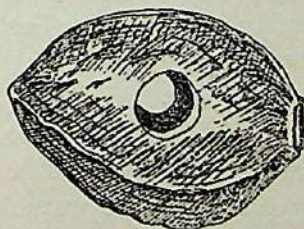
SULITTU DE PÌSU DE PIRICÒCCU.

Fischietto di nòcciolo di albicocca.

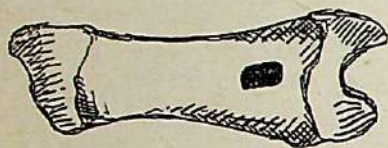
Il nocciolo dell'albicocca, forato al centro dalle due parti e vuoto della polpa interna, à fornito ben presto all' uomo primitivo un fischietto rimasto nell'uso come balocco da fanciulli.

Questo strumento aerofono è da collocarsi nella classe degli strumenti a bocca libera come il flauto. In realtà, come del resto anche il flauto, non sono che strumenti a bocca zeppata o più propriamente a bocca a zeppa.

Basterebbe la semplicità rudimentale di costruzione di questo genere di fischietti a indicarne l'antichissima origine, ma, fortunatamente ne abbiamo anche la conferma nei preziosi cimeli delle età preistoriche più lontane, messi in luce dagli intelligenti scavi archeologici. Nel più importante manuale di questa scienza, leggesi infatti fra l'altro: « *Peut-être est il permis de reconnaître dans les vestiges* « *matériels exhumés du remplissage des cavernes paléoli-* « *thiques quelques débris d'instruments de musique. Dès* « 1875 *Piette se croyait en mesure d'affirmer que l'hom-* « *me magdalénien avait pratiqué cet art, connu d'ailleurs,* « *sous sa forme rudimentaire, de presque tous les peuples primitifs.* « *Il citait, à l'appui de son opinion, des petits tubes en os d'oiseau, polis* « *à l'orifice et dont quelques-uns portent un trou lateral. Réunis par-* « *fois en paquet, ces tubes auraient été, d'après Piette, des éléments* « *disjoints de la flûte composée, dite* « *flûte de Pan.*

« *Ajoutans qu'un os de lièvre per-* « *foré de plusieurs trous, découvert dans* « *la caverne paléolithique de Kent's Hole,* « *paraît bien appartenir à un instrument* « *semblable au sifflet troué. Enfin, de* « *nombreuses phalanges de renne ou de* « *saïga, sont également considerées com-* « *me des sifflets. Ils rendent des sons sibi-*

Fischietto di osso d'albicocca

«lants très aigus, dont la note varie suivant la dimension et la disposition du trou» (1).

L'abate Breuil, che fu un grande benemerito dell'archeologia, riteneva invece che i tubi ricavati dalle ossa di uccelli, fossero agorai. Evidente errore, poichè non si saprebbe come spiegare i fori laterali che presentano parecchi di tali tubi e che, comunque, avrebbero costituito degli agorai non proporzionati alle dimensioni degli aghi di tale epoca.

Fischietto preistorico da falange di renna

Ad interpretare come fischietti preistorici le falangine di renna fu il Lartet, e vide benissimo, che ciò è chiaramente indicato dal loro aspetto cui corrisponde l'esperimento acustico. Io li proclamo tali e per tali ne presento la figura, quali campioni primigeni di questo genere di fischietti. Il musicologo giudichi.

SCRÀMIA BÈTU.

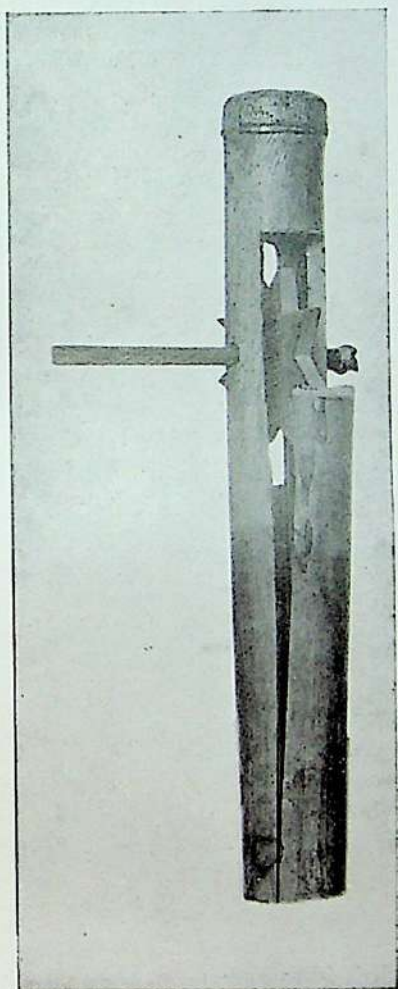
Grido di capriolo.

Uno strumento in certa guisa affine alla cannellina d'avena è questo che in dialetto sardo chiamasi SCRÀMIA BÈTU («voce di capriolo» da *scramiai*, gridare, e *betu*, capriolo, cervetto).

Semplice bocciolo di canna, chiuso alla estremità inferiore dal nodello della canna stessa. Questa estremità è fessa in croce in modo che il cannello si trova, per un terzo della sua lunghezza, fesso in quattro parti. Soffiando con una certa forza entro il cannello dalla parte aperta, cioè l'estremità superiore opposta a quella chiusa dal nodello, l'aria si apre un passaggio attraverso le fessure del nodo, scostando lievemente e facendo vibrare le quattro parti in cui è divisa l'estremità inferiore. Tali vibrazioni danno un suono debole, per timbro simile a quello della ancia doppia.

Cannello ad ancia quadrupla

In questo giocattolo, che forse un tempo servì di richiamo per la caccia all'uomo primitivo, la parte superiore non serve che da cannello di insufflazione, indispensabile

(1) Dechelette, *Manuel d'archeologie*, Paris, 1918.

Tav. I.

Zaccarrèdda (raganella)

a raccogliere e dirigere il fiato. Le quattro parti in cui si divide l'estremità inferiore, fungono da ancia. È il primo strumento a nostra conoscenza, se memoria o erudizione non mi fallano, nel quale si trova applicato il principio dell'ancia quadrupla o a quattro linguette. Credo dunque possa essere classificato come *strumento a fiato, ad ancia quadrupla, senza tubo risonatore, a vibrazione esterna.*

* * *

SCRÀMIA BÈTU.

Anche quest'altro strumento in Sardegna è chiamato SCRÀMIA BÈTU come il precedente, benchè appartenga ad un'altra sottospecie degli strumenti a fiato.

Due internodi, secchi, di tralcio di vite, in lingua sarda detto *sarmentu* e per corruzione *sermentu,* dallo spagnolo *sarmento,* legati assieme parallelamente per le due estremità con alcuni giri di viticcio, in sardo *fiu de axina* (traduzione letterale: filo di vite, benchè *axina* significhi generalmente uva e la parola vite abbia il suo corrispondente in *idi* usato però non da tutti nè in tutti i casi) (1). Alle facce interne dei due internodi, che quasi combacciano, è tolta la corteccia. Nella stretta fessura che intercorre tra i due legnetti, che ricordano assai, per la loro disposizione il *guarda-ancia* usato per l'*aulos* greco (2), è posta una sottile striscia della corteccia della vite stessa, in maniera che, trattenuta all'estremità, dalle legature che riuniscono i legnetti, può liberamente vibrare nella sua parte mediana. Trattenendo l'apparecchio nel senso lato tra le labbra, basta spingere il fiato per l'apertura che è fra i due legnetti perchè la stri-

(1) Il Porru, nel suo Dizionario sardo, alla parola *sermentu* per viticcio registra la parola antiquata ed oggi pressochè scomparsa *sinzillu* o *inzillu.* Io, per mio conto, racccolsi dalla viva voce del popolo, in quel d'Iglesias, vera colonia moresco spagnola, i vocaboli *filongiana* e *arria;* la quale ultima deriva evidentemente dallo spagnolo *arillo,* che significa cerchietto, come quelli che si tengono all'orecchio, tanto più che il vocabolo sardo oltre a viticcio significa anche e precisamente quella sorta di orecchini.

(2) Questo piccolo ordigno che serviva a custodire l'estremità libera, cioè la parte più fragile dell'ancia, si trova ricordato in diversi monumenti dell'epoca dei quali il più noto fra tutti è un mosaico dell'epoca dell'Impero Romano, conservato nel Museo Capitolino, sotto il nome di «maschera capitolina». Noto come un ordigno identico viene usato dai suonatori asiatici per l'ancia dei loro strumenti, quali l'*È ragyet* mussulmano, il *hichiriki* giapponese, l'*heang-teich* cinese.

sciolina di corteccia entri in vibrazione. Il timbro di questo strumento si accosta a quello dell'ancia dell'oboe, o del clarinetto, suonata senza il corpo dello strumento stesso. L'altezza di questo suono è in ragione inversa alla lunghezza del corpo vibrante e in ragione diretta della forza della spinta del fiato. Più breve è l'uno e più forte è l'altro e più il suono è acuto. Non fisso e non regolabile, è un suono molto approssimativo rispetto al nostro concetto della musica e al suo sistema temperato.

Più chiara di ogni descrizione, eccone qui la rappresentazione grafica.

Scràmia betu

Per la sua foggia e per il materiale usato si rivela in modo indubbio per essere una residua sopravvivenza della più remota antichità musicale e, se mi fosse lecito, oserei dire della più remota antichità antropica. In più di una di quelle relazioni di viaggi compiuti in paesi sconosciuti dai grandi esploratori, si trovano accenni interessantissimi per la vera storia della musica. Eccone una che riguarda evidentemente il nostro strumento presso una tribù di cannibali nelle isole del corallo: «due pezzi di scorza ben liscia, che stringono un frammento di foglia, producono una specie di linguetta da clarinetto. Non c'è che da soffiarci dentro».

Circa la sua classificazione resterebbe a sapersi a quale sottoclasse, sezione o sottosezione degli strumenti aerofoni debba essere assegnato.

Di uno strumento similare, la già menzionata *voce di pulcinella* — vedi fig. 1 — che in siciliano prende il nome onomatopeico di *tutùi*, dal verso con il quale vi si può imitare il canto di alcuni uccelli, il nostro compianto ed eminente confratello, Carlo Vittorio Mahillon, nel suo magnifico catalogo, lo classifica «*strumento ad ancia semplice, libera, senza tubo, cui si può aggiungere la specificazione di ancia a nastro*» (1). Per conto nostro, osservato che tanto l'ancia dello *scràmia bètu* che della *voce di pulcinella* non sono «libere» in quanto la prima batte su le facce interne degli internodi di vite, e la seconda su la volta palatale, assentiamo completamente alla spe-

(1) C. V. Mahillon, *Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, Gand, 1912, al n. 902.

cificazione « a nastro » che constata un dato di fatto positivo e perciò crediamo poter senz'altro classificare il giocattolo sardo come: *strumento a fiato, ad ancia semplice a foglia, battente, senza tubo* (1).

Flàutu de canna.

Uno strumento pure a fiato o più precisamente un giocattolo, perché in Sardegna serve solo di trastullo ai bambini, è il *flàutu de canna* (2) (flauto di canna). Giocattolo a vastissima zona di diffusione nei vari paesi del mondo, in Sicilia, e specialmente in quel di Aragona, ove vien chiamato *friscaléttu a furgarera*, e cioè «fischietto a forma di razzo», chè *fùrgura* in siciliano significa razzo, cartuccia, da « folgore » (3).

Cannello con l'estremità superiore chiusa da un pezzo di carta velina fortemente legata. Immediatamente dopo l'estremità superiore trovasi il foro laterale che funge da bocca. Generalmente non à altri fori laterali perchè, per il modo col quale si deve produrre il suono, essi sarebbero inutili e non potrebbero avere alcuna influenza su l'altezza dei suoni. L'estremità inferiore è sempre aperta.

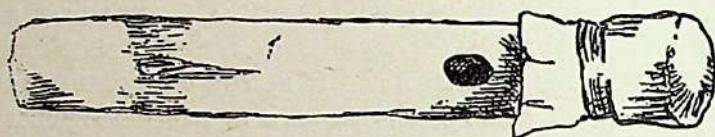
Il suono non è, come in tutti gli altri strumenti, prodotto dal fiato che urtando in uno spigolo a lama si frange divenendo vibrazione sonora; ma è prodotto direttamente dalle corde vocali del suonatore. In poche parole, il suonatore canticchia il voluto motivo a fior di labbra entro il tubo, per il foro laterale e la membrana cartacea, messa in vibrazione simpatica dal fiato sonoro, conferisce un timbro caratteristico alla voce. Timbro tagliente, dissimile da quello di tutti gli altri strumenti aerofoni sia ad ancia che a bocchino, se non forse al *ty* cinese. Ricorda lontanamente il suono di un violino su la cui cassa si sia collocato un pezzo di metallo che risponda per simpatia alle vibrazioni sonore.

(1) Senza tubo. Esattissimo per lo *scràmia betu* perchè oltre le labbra non c'è nulla e le vibrazioni sonore si allargano nell'aria ambiente senza alcun rinforzatore di suono; non così per l'ancia della *voce di pulcinella* che vibra entro la cavità boccale che funge da risuonatore a deformazione. Deformazione che influisce su l'altezza, intensità e timbro. Tale questione è importantissima per definire l'elevata classificazione della vasta famiglia degli scacciapensieri. Vedi in proposito: G. Fara, *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna*, in « Arch. Storico Sardo », Cagliari, 1916.

(2) In questo caso la *c* iniziale della parola *canna* viene pronunciata *g* dolce.

(3) Traina, *Dizionario siciliano*, Palermo, 1890.

Il *flauta de canna*, per la sua particolare funzione potrebbe essere classificato quale *modificatore del timbro della voce umana*. Ciò al contrario dei veri strumenti musicali aerofoni che sono dei *trasformatori del fiato in suono*.

Strumento, come abbiamo detto, diffusissimo presso moltissimi popoli, si può dire senza errare, che non v'è paese d'Europa nel quale non sia conosciuto ed usato, sotto nomi diversi, dai fanciulli. Nel secolo XVII era venuto in tanto favore che il Padre Mersenne parla

Flautu de canna

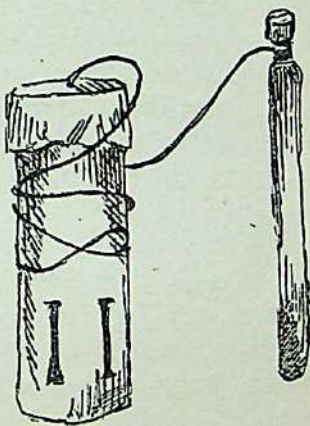
di veri e propri concerti a quattro e cinque parti che si davano al suo tempo con grande successo (1). Col favore delle classi signorili venne il bisogno di perfezionarlo ed abbellirlo, così che se ne fabbricarono col tubo di legno e con finti fori laterali, e la carta velina sostituita con un sottile foglio di pergamena. Questo strumento andava allora sotto il nome poco laudativo di *flûte eunuque*. In semplice cartone, con una bocca e una membrana ad ogni estremità, trovasi tuttora largamente in uso presso i fanciulli francesi, col nome di *mirliton*. Talvolta alla carta velina e alle membrane animali i bambini sostituiscono le sottili camicie di cipolla, e allora lo chiamano *flûte à l'oignon*.

Il principio della membrana vibrante applicato ai veri strumenti musicali a fiato come modificatrice del timbro si trova usato in Asia. Sia ai cinesi *ty*, *minteki*, *lung-tuo-ty* a bocca laterale (2), sia al siamese *klui* a bocca zeppata, delle orchestre maore (3).

(1) *Harmonie Universelle*, Parigi, 1636.
(2) De La Fage, *Histoire general de la musique*, Paris, 1844; Amiot,
Memoires sur la musique des Chinois, Paris, 1779; Fetis, *Histoire general*
de la musique; Engel, *Musical istrumens in the south Kensington museum*,
London, 1874; Van I Aalts, *Chinese music*, Skanghai, 1884.
(3) *Notes on Siamese musical Instrument*, London, William Clowes and
Sons, 1885.

Carroghèdda.

Un altro genere di ordigni da suono diletta pure i fanciulli della Sardegna come del pari di tante altre parti del mondo. Intendiamo di strumenti appartenenti ad una classe affatto diversa dagli aerofoni di cui fin qui ci siamo occupati.

Tale è la *carroghèdda* (cornacchiotta) in quel di Cagliari, denominata anche *cicalòra* (cicala) in quel di Bosa, e *mumùsu* (calabrone, melolonta) nel bacino minerario di Iglesias. Nel pavese *firlön* che indica tanto lo strumento in parola quanto la siringa policalame dei Romani, ossia il flauto di Pane che rese, etnofonicamente, celebri i suonatori pavesi di questo strumento, con il nome, appunto, di *firlinfeu*. In Sicilia, il nome varia a seconda dei paesi: *cirrialòra* (scricchiolatrice), *rana* e altri simili, ma il più comune è *cicala* (1). In Francia *bourdon*, che significa tanto il calabrone come tutti gli strumenti che danno una nota grave e continua, cioè un pedale. I rivenditori ambulanti di questa nazione la chiamano invece *cri de la belle mère*. I Tedeschi *Waldteufel*, ossia, diavolo di bosco, satiro, da un genere di lepidotteri. I fiamminghi *ronder*, ronzare. Tutti, come si vede, dal suono.

Carroghèdda

Breve tubo di canna, di sei o sette centimetri di lunghezza per due o tre di diametro, chiuso da una parte con pergamena o intestino di bue, secco e unto d'olio. Questa membrana, ben tesa e fortemente legata, è traversata nel centro da un filo o meglio da un crine di cavallo che, trattenuto nella parte interna del tubo da un grosso nodo, fatto all'estremità, termina dall'altra estremità con un nodo scorsoio che gira attorno a una scanalatura circolare praticata ad una estremità di una bacchetta lunga una diecina di centimetri. A mettere in azione il giocattolo basta, tenendo in mano la verghetta, imprimergli un moto di rotazione di cui il detto legnetto sarà l'asse, il filo il raggio, e il tubo con la pergamena segnerà la circonferenza massima o perimetro. Si ottiene così un suono che à del gracchiamento della cornacchia, del gracidamento delle rane o del ronzio degli in-

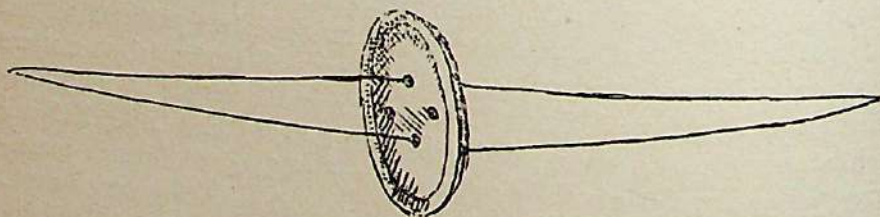
(1) G. Pitrè, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, A. Reber, Palermo, 1913.

setti, man mano che si passi da un movimento di rotazione lento ad uno sempre più veloce. Il suono spiega i nomi dati all'ordigno. A rinforzare la sonorità basta aspergere di colofonia la scanalatura del legnetto nella quale scorre il crine.

Anche questo giocattolo musicale, sebbene non possa essere considerato come un vero strumento, à però, come altri giocattoli, dato vita a un congegno che trova posto nella complessa orchestra moderna, citiamo per tutti il congegno che nel secondo atto della *Fanciulla del West* di Puccini, imita il muggire del vento. Il giocattolo di cui è parola trovasi sparso in una grande quantità di paesi di tutto il mondo (1).

Il giocattolo in parola era stato classificato sia dal Mahillon come dal Balfour come strumento membranofono, ritenendo questi due studiosi che l'organo produttore del suono ne sia la membrana quando è sfregata dal crine che la attraversa. Ma mie ulteriori, pazienti esperienze, mi hanno convinto che in questo giocattolo il crine funge da corda; il legnetto che si tiene in mano, da archetto; il tubo con la membrana da cassa armonica, o tubo risonatore, e in pari tempo da peso o pirolo per tendere la corda. Queste osservazioni mi hanno indotto a cambiare totalmente la classificazione, che resta così fissata: strumento a corda, o cordofono, a sfregamento con arco, a tubo risonatore con membrana modificatrice del timbro.

Mumúsu.

Mumùsu o *carroghédda*. Piccolo disco di legno o di cartone o più spesso grosso bottone, con due fori attraverso i quali passa uno spago, o un filo qualunque i cui capi vengono legati assieme. Prendendo questo filo come indica la figura, in maniera che il bottone rimanga a egual distanza dalle due mani, gli si imprime un moto di

Mumùsu

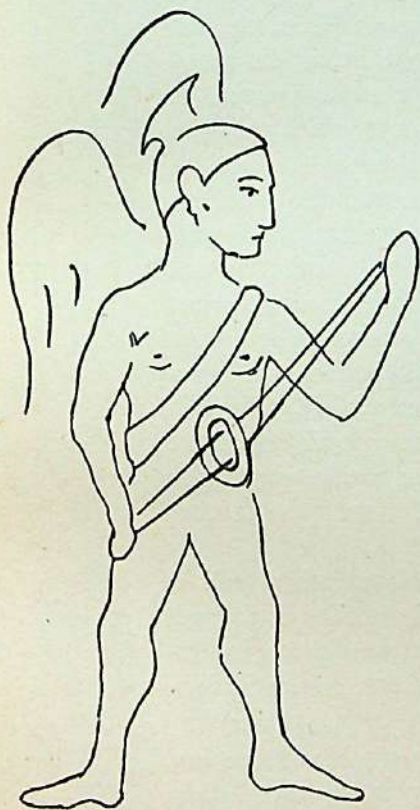
(1) E. Balfour, The friction-Drum, London, 1907, a cura del « Royal anthropological Institute of Great-Britain and Ireland ».

rotazione in modo che le due parti del filo si attorcano l'una con l'altra a guisa di cordone. Poi, scostando le mani il più possibile, con moto brusco e reciso, il filo si tende e il bottone, per reazione, inizia una fase di rotazione in senso contrario al precedente così da svolgere i due fili, sviluppando un lieve e cupo ronzio. Per prolungare questo suono basta allentare e tendere alternativamente il filo con l'accostare e allontanare le mani.

Il Forcellini nel suo monumentale *Totius Latinitatis Lexicon*, registra che «*Rhombus, vox Graeca,* ῥόμβο, *primo dictus est fusus*». È ciò ben s' intende poichè proprio del fuso prende il movimento.

Rhombus greco

Lo strumento ha un ricorso storico, diligentemente registrato nella magnifica opera di Daremberg e Saglio che ne dice: «*Rhombus,* Ῥόμβος, ῥίμβος, τροχὸς, τροχίσκος. *Des peintures des vases grecs nous montrent en quoi il consistait. C'est une petite roue munie d'un double cordon, qui rappelle un jouet autrefois à la mode, variété du «diable»; les cordons qui la traversent en s'enroulant et se déroulant tour à tour, quand on ne tire les extrémités lui impriment par leur torsion un mouvement rapide qui la fait ronfler et siffler*» (1).

È facile argomentare, e con certezza di esito, che il giocattolo sardo non proviene dalla Grecia e che a nascere non à aspettato a fruttificare sull'albero della cultura ellenica. La sua struttura semplice, il suo ritrovarsi nell'uso di popoli selvaggi, chiaramente lo indicano per strumento primitivo, collegato forse a riti ora scomparsi in cui al moto di rotazione e al suo ronzio andava collegata qualche cantilena.

(1) Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquitès grecques et romaines,* Paris.

FRÙSIU.

Sotto il già menzionato vocabolo *Rhombus,* greci e romani comprendevano non solo quello strumento che nel paragrafo precedente abbiamo preso in esame col nome di *carroghèdda,* ma anche altri e fra questi uno strumento affine, di cui anzi può ben a ragione dirsi il genitore, ma non uguale. Si tratta, in una parola, del rombo dirò così vero e proprio, che tanto dette da scrivere agli etnografi che gli attribuirono misteriose connessioni con i riti di primitive religioni.

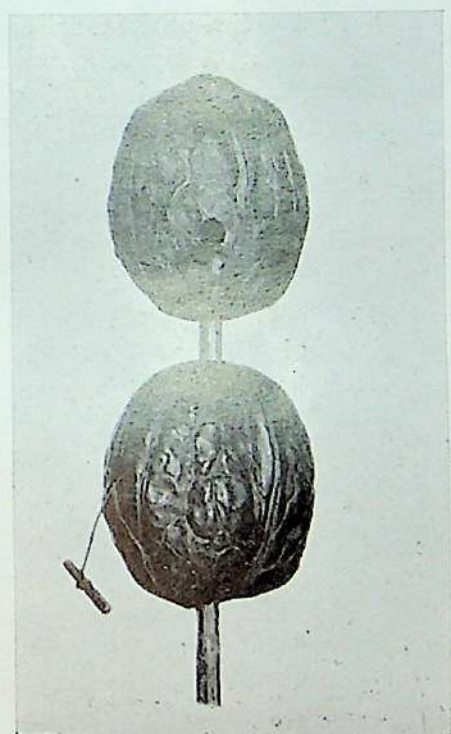
Più che vero e proprio strumento, è congegno da suono in intenzione, crisalide non ancora divenuta farfalla musicale. In Sardegna prende i nomi di *carroghèdda, mumûsu* e più particolarmente di *frùsiu,* da fruscio, per il suono come dal suono e non dalla forma, prese il nome presso i greci ed i romani.

Come i precedenti, oramai sceso all'ufficio di trastullo, si compone di una tavoletta rettangolare legata, per un foro praticato presso uno dei lati brevi, con una cordicella abbastanza lunga. Presa l'estremità libera della cordicella gli si imprime un rapido movimento di rotazione di cui la mano diventa il perno e la tavoletta la periferia massima. La tavoletta oltre al movimento di traslazione ne compie anche uno di rotazione intorno al proprio asse prima per un verso e poi per l'altro, così da torcere, e volta a volta, svolgere la cordicella.

Lo si incontra nell'uso dei più svariati popoli e sotto svariati nomi. In Sicilia prende quello di *lapuni,* grossa ape; nel Belgio di *planchette ronflante*; in Inghilterra di *bulb-roarer,* toro mugghiante, o *schizzing-stick.*

Anche il *rombo* o *frúsiu* sardo, può vantare un forte punto d'appoggio nel mondo classico con la citazione greca trascritta dal Lang: « ξυλήριου οὐ ἐξῆπται τὸ σπαρτίον καὶ ἐν ταίς τελεταῖς ἐδονεῖτο ἵνα ῥοιζῇ (un pezzetto di legno cui è attaccata la funicella, ed era agitato nei misteri perchè producesse una specie di sibilo) (1) ».

Frùsiu

(1) A. Lang, *Custom and myth,* London, 1885; *Mythes, cultes et religions,* Paris, 1896.

Tav. II.

Fùsu de nùxi (girella)

Citazione in cui è anche l' accenno alla funzione religiosa dello strumento, che più o meno chiaramente vien confermata da molti autori greci e latini, come ce ne conferma il Forcellini che al vocabolo *Rhombus*, fra l'altro dice: «*Hinc saepe memoratur rhombus apud Graecos et Latinos Auctores in rebus magicis et incantationibus, ut vertigo et turbo, quae fere idem sunt*» (1).

Nella già citata scheda di Daremberg e Saglio un brano riguarda più particolarmente questo strumento. Esso dice: «*Le mot* « *rhombe désigne encore un autre objet ressemblant à celui dont il* « *vient d'être parlé, en ce qu'il tourne et qu'il résonne, mais ayant* « *une déstination et un aspect différents. Des auteurs le mention-* « *nent avec le tympanum comme un instrument en usage dans les* « *mystères de Bacchus, de Cotyto et de la Mère des dieux. C'est,* « *dit l'un, une planchette* (σανίδιον) *que l'on agite en air pour lui* « *faire faire du bruit* (*on peut penser à une crécelle*); *pour d'autres,* « *il est en bronze, en or ou même taillé dans une pierre fine. La* « *forme n'est pas nécessairement celle du rhombe, mais aussi bien* « *celle de la sphère, du cylindre; il peut même être triangulaire* ».

Per lo storico, per il feticista del classicismo, per colui cioè che non vede al di là dello scritto, e non può neppure immaginare, per esempio, che una data poesia possa avere origini più lontane di quelle assegnate dal manuale di letteratura, ce ne sarebbe d'avanzo per attribuire una derivazione greca anche al *rombo* sardo.

Ricercando però nel campo etnografico, la prospettiva, il campo visivo s'allarga. E lo stesso ordigno da suono lo troviamo usato dai popoli della Melanesia, della Nuova Guinea (2), del Yoruba (3) e specialmente da quelli dell'Australia (4) e della penisola di Malacca (5). Di rombi australiani quattro ne possiede il Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze, ed uno il Museo Etnografico di Roma.

Come si vede abbiamo e di molto sorpassata la storia poichè i popoli cui abbiamo ora accennato conservano usi e costumi preistorici e anzichè pensare a importazioni e filiazioni dico con Had-

(1) A. Egidi Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, Prati, 1871.

(2) A. C. Haddon, *Lo studio dell'uomo*, trad. it. di A. Giardina, Palermo.

(3) «*Iurnal of the Anthrop. Inst.*», 1890.

(4) Howitt, *The native tribes of south-east*, Australia; Klaatsch, «*Zeitschrift f. Ethnol.*», 1906; R. H. Mathews, *Bull-roares used bi the Australian aborigines*, «Iournal of the Antrop, Inst.», 1897; *The Burbung of the Wiradthuri Tribes*, «Iournal Austr. Instit.», 1896.

(5) R. Pettazzoni, *Un rombo australiano*, in «Arch. per l'Antrop. e la Etnol.», Firenze, 1911.

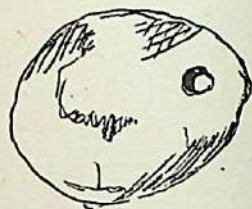
don: «la distribuzione geografica di questo strumento è molto ampia, ma per nulla continua» il che afferma la possibilità che sia stato inventato indipendentemente in epoche e luoghi diversi.

Rombi preistorici o supposti tali sono: quello trovato nel fondo di una capanna scoperta a Saint-Loup, comune di Vif (Isère), della fine del neolitico (1), e quello che trovasi conservato al Museo Archeologico di Cagliari. Si tratta di grossi ciottoli, ovoidali, piatti, e forati ad una estremità.

Due parole importa ora spendere su la sua genesi e la sua ulteriore evoluzione, prescindendo dall'uso magico o religioso cui poi fu destinato.

Cantava Lucrezio una cinquantina d'anni avanti Cristo, nel suo *De rerum natura*:

> «*Arma antiqua manus, ungues, dentesque fuerunt,*
> *Et lapides et item sylvarum fragmina rami*».

Dunque, anche per Lucrezio, fra le primissime armi, la pietra. Arma da lancio per colpire a distanza, la preda o il nemico. In principio, la pietra purchessia; poi, con l'esperienza, il ciottolo ben levigato e rotondo. In alcuni *nuragus*, monumenti preistorici della Sardegna, si rinvennero dei ripostigli colmi di pietre in calcare tenero, tondeggianti, destinate, evidentemente, a servire quale arma di lancio (2). Con la fionda? È da credersi. Non dovette passare molto tempo che l'uomo abbia pensato a legare il ciottolo con un cordino, di materia vegetale o animale, in modo da poter riavere il proiettile.

Rombo preistorico

Il caso, doveva poi, con la partenza del ciottolo staccatosi dal cordino rimasto in mano al fromboliere, suggerire l'uso della fionda. E proprio nel Museo Nazionale di Antichità di Cagliari, nella vetrina N. 44 trovasi una statuetta in bronzo che impugna una fionda. Intanto però giova ricordare non solo i frombolieri greci e romani e i petalsti dell'esercito di Senofonte forniti di una correggia, detta ἀγκύλη o *amentum*, per scagliare i giavellotti, ma altresì i ramponi e i giavellotti dell'epoca magdaleniana

(1) H. Muller, *Découvert et fouille d'une station prehistoriq à Saint-Lou*, «Exstr. A fas», Grenoble, 1904; I. Déchelette, *Manuel d'Archéologie*, Paris, 1910.

(2) F. Nissardi, *Contributo per lo studio dei Nuraghi della Sardegna*, in «Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche». Vol. V, Roma, 1903.

di cui furono rinvenuti alcuni esemplari nella stazione archeologica paleolitica di Bruniquel (Tarn et Garonne) (1), simili a quelli usati dagli Esquimesi e dagli Australiani (2). Siamo già, come si vede, su la buona via che conduce al rombo. È un altro grande passo ad esso ci avvicina se consideriamo il *lazo* e le *bolas* usati nella Pampas d'America (3). Congegni da caccia, composti di correggia alla cui estremità pesa un anello di ferro o un grosso ciottolo che il libero cacciatore fa roteare sul proprio capo prima di lanciarlo su la preda. Ora, se noi pensiamo che «rombo» à, in greco e in latino significato di movimento rotativo, anche i sopracitati congegni da caccia americani potrebbero essere classificati quali «rombi».

Tutto ciò ci autorizza a credere il *frùsiu* sardo o genericamente il *rombo*, non altro che lo strumento da lancio divenuto, nei popoli tradizionalisti di oggi, come il sardo, un «addomesticato» trastullo da bimbi a scopo puramente sonoro. E che il giocattolo musicale discenda da un ordigno destinato tutt'altro che a dilettare l'udito, ce lo indica il tipo australiano di *rombo* o «legno ronzante» il cui taglio laterale a sega ricorda la primiera funzione bellica che perdura negli spadoni e nelle mazze di guerra medioevali.

Il fenomeno acustico prodotto dall'ordigno di caccia e di guerra dovette colpire l'orecchio dell'uomo primitivo solleticandone il senso edonistico sonoro. Ma ciò che poteva appagare l'orecchio del selvaggio, non era più sufficiente per le esigenze del gusto musicale di chi era già in possesso di strumenti musicali veri e propri, quali sono i diversi pifferi pastorali, e per ciò il congegno da suono fu abbandonato ai giochi dei fanciulli.

Quanto alla possibile trasformazione del *frùsiu* in *carroghèdda*, già il dott. Schmeltz, direttore del Museo etnografico di Leida, nella sua interessante monografia sul *bull-roarer* vedeva un nesso tra questo strumento ed il *waldteufel* che corrispondono ai due strumenti sardi or ora accennati. Ma l'Haddon, con altri, non sembrano accettare questa parentela non comprendendo come il ciottolo o meglio l'assicella di legno, cioè l'organo «rombante» e «ronzante» abbia potuto trasformarsi in un cilindro a membrana. Ma è così di tutte le cose quando se ne considerino, separatamente, i due punti estremi:

(1) Carthaillac, *Les stations de Bruniquel*, «Antrop.».

(2) Lane Fox, *Catalogue of the antropol. collection lent by Colonel Lane Fox for exhibition in the Bethnal Green branch of the Fouth-Kensington museum*, London, 1874; O. Mason, *Throwin-sticks*, Washington, 1890; M. A. de Mortillet. *Les propulseurs à crochet*, in «Revue mensuelle de l'école d'anthropologie de Paris», 1891.

(3) C. Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo.*

quello di partenza e quello di arrivo. Così come, in altro campo, il girino e la rana sembrano due esseri completamente diversi l'uno dall'altro. Ma la cosa cambia di aspetto, la trasformazione si presenta linearmente logica, quando si seguano tutte le diverse fasi evolutive compiute da un essere o da un oggetto.

Mazza, spadone e rombo a sega

Il *boomerang* australiano, che, uscito dalle mani del cacciatore, dopo aver colpito la preda torna al suo punto di partenza senza che alcun contatto con la terra possa spiegare il procedimento fisico, è certo un meraviglioso strumento che à dato da fare a molte illustri penne. Non è meno vero però che occorre una particolarissima abilità da parte di chi lo lancia per ottenere un risultato così strabiliante. Ora, non tutti i cacciatori, sia pure australiani, possiedono una tale abilità, ed ecco che il cordino si impone per poter riavere lo strumento. Abbiamo cosí la forma prima, più semplice, dello strumento da suono che abbiamo preso in esame e che sopravvive in Sardegna col nome di *frùsiu*. Mettiamo accanto a questo, quello usato dai Boschimani, in cui invece di impugnare direttamente la corda si impugna un legnetto al quale è legata la corda che gira intorno ad un apposito solco (1), e le idee cominciano a chiarirsi. Circa la trasformazione dell'asse in tubo a membrana, si tratta piuttosto di un innesto o fusione di due cose già conosciute dall'uomo, ma separatamente. Innesto o fusione che troviamo spessissimo nella storia dei manufatti e loro perfezionamenti. Nel caso specifico nulla di sorprendente che all'assicella si sia sostituito il tubo che fin dalla più lontana preistoria l'uomo conobbe come strumento da suono, e la membrana che come elemento fonico troviamo nelle prime espressioni, nei balbettamenti più rudimentali della musica, poichè, come abbiamo già detto, trovasi applicata in più di uno strumento musicale primordiale e talvolta in congegni di caccia, come, ad esempio, presso i lapponi che applicano

(1) Ratzel, *Storia del genere umano.*

Tav. III.

Bòrnia (tritone)

delle vescichette membranose alla punta delle loro frecce perchè scoppiando, avvertano il cacciatore che il dardo ha raggiunto il segno.

In fin delle fini, noi ci domandiamo come mai l'Haddon con i suoi seguaci, non abbiano tenuto conto del fatto che già da lungo tempo, come afferma il Saglio nella scheda già citata, il rombo poteva essere anche in forma di tubo.

Ma meglio e più convincente di ogni ulteriore descrizione e ragionamenti si è che il lettore metta i disegni del *boomerang* australiano e del *rombo* dei boschimani accanto a quelli già dati del *frùsiu* e della *carroghedda* sardi e avrà davanti a sè tutti gli anelli delle evoluzioni organologiche avvenute nel tempo.

Quanto alla catalogazione, credo si debba assegnare il *frùsiu* sardo agli strumenti aerofoni ad ancia libera ed al cui suono concorre la corda vibrante.

Rombo e boomerang dei Boschimani

ZACCARRÈDDA (Vedi Tav. I)

Zaccarrèdda, (da *zaccarrài,* sgretolare) a Cagliari, e *stròcciarràna* (1) (imita ranocchio) in molti altri paesi della Sardegna. In quel di Brescia *gria* o *gri* (2) (piccolo corvo). In Sicilia, *tròccula tirrichiti.* Italiano *raganella.* Francese *crécelle.* Spagnolo *carraca* (3) e in lingua più moderna, *sonajero* (che significa anche «sonaglio»). Catalano *herrach.*

Grosso tubo di canna che in lunghezza talvolta raggiunge fino i sessanta centimetri. In esso è escissa, come si vede nell'unito disegno, una forte e ampia striscia a guisa di ancia. I tagli laterali di quest'ancia o lingua di canna, si arrestano presso un nodo della

(1) *Arrana* corruzione di *rana.* Solo questo è registrato nel *Dizionario sardo* del Porru, benchè nell'uso quasi completamente soppiantato da quello corrotto.

(2) I. Rosa, *Dialetti, costumi e tradizioni nelle provincie di Bergamo e Brescia,* Brescia 1870.

(3) *Carraca* in spagnolo significa anche sorta di antico bastimento tozzo e lento. In sardo è rimasto a indicare macchina vecchia e arrugginita e uomo grasso e tardo.

canna, rinforzato da alcuni giri di spago. Al lato opposto alla lingua è praticata un'apertura rettangolare. In sezione verticale alla canna, all'altezza della lingua, nell'interno del tubo, è fissata, a mezzo di un perno, una ruota dentata, di legno. Il perno sporge da un lato del tubo di canna, a guisa di manico. È infatti impugnando detto manico e imprimendo un movimento di rotazione al tubo, che i denti della ruota sollevano l'estremità libera dell'*ancia* facendola scattare successivamente tante volte quanti sono i denti della ruota e ottenendo così il rumore che caratterizza quest'ordigno.

Conosciuto in tutto il mondo, trastullo dei ragazzi, serve a rimpiazzare le tabelle nella settimana santa, nelle piccole chiesette dei paesi. Ma anche ove funzionano le tabelle i fanciulli si piacciono rinforzarne il suono con i loro ordigni di canna. Oltre a quelli in canna, sopravvivenza della primigenia costruzione, se ne fabbricano anche di assai piccoli, tutto in legno, variamente colorati, per smerciarli nelle fiere dei giocattoli.

Prima del mio già citato studio su i giocattoli di musica rudimentale in Sardegna, la *zaccarredda* e i suoi similari di tutto il mondo, venivano classificati dagli studiosi di organologia strumentale per ordigni da suono autofoni, a percussione, a suono indeterminato. Dopo la mia pubblicazione, e cioè dal 1916, l'ordigno in parola può essere con più chiarezza ed esattezza classificato quale istrumento autofono, con linguetta, a percussione a movimento automatico a pizzico, con tubo risuonatore, a suono indeterminato.

FÙSU DE NÙXI (Vedi Tav. II).

Fùsu de nùxi (1) (traduzione letterale: fuso di noce) ed anche *furriòttu* (trottola).

Non ne ho saputo rinvenire nè la nomenclatura in altre lingue o dialetti, nè la descrizione, salvo che in un numero del *Giornale per i bambini* del 23 novembre 1882 ove il congegno è descritto e raffigurato sotto il nome di *girella*, ed esclusivamente quale giocattolo.

Elegantissimo giocattolo formato da due gusci di noce interi, vuotati della polpa e variamente forati a fuoco. Uno stecco di legno li attraversa longitudinalmente, sporgendo di qualche centimetro dal guscio che sta sotto e nel quale può girare liberamente, mentre è

(1) La *x* usata in molte parole sarde à la stessa vibrazione dell'*j* francese, come *je*, *jamais*. Vedi Porru, op. cit. negli « Avvertimenti sulla sarda ortologia ».

fortemente fissato al guscio superiore che quindi gira con esso. Un filo, di trenta o quaranta centimetri è legato allo stecco nell' interno del guscio di sotto. Un capo di questo filo sporge fuori dal guscio da uno di questi fori laterali ed è legato ad un minuscolo legnetto che gli impedisce di sparire tutto entro il guscio stesso. Tenendo ferma la noce inferiore fra le dita e facendo girare l'altra sul proprio asse, il filo si attorce attorno allo stecco. Il giocattolo è pronto. Basta tener ferma la noce inferiore e tirare e allentare il filo con moto alterno, perchè la noce superiore giri rapidamente, ora in un senso, ora nell'altro.

Quando le noci siano ben grandi, così da fornire un'ampia camera di risonanza, e il movimento di rotazione impresso sia veloce, si ottiene un suono tenue ma chiaramente percettibile simile a quello della *carroghedda* o di una minuscola macchina da cucire. Suono complesso che risulta dall'atrito del guscio delle noci che confricano per le estremità (rumore) e dal precipitarsi dell'aria nell' interno del guscio superiore (suono). Possiamo dunque classificare questo ordigno — più giocattolo che strumento — come: *autofono, a sfregamento per movimento automatico, con risuonatore, a suono indeterminato.*

Matràcca

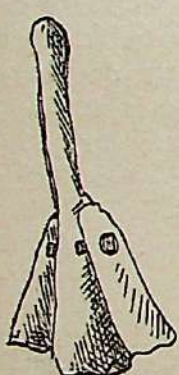
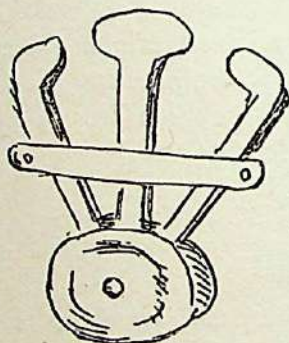
Matràcca, vocabolo arabo sinonimo di martello. In lingua sarda come in lingua spagnola equivale all' italiano *tabella* e all'improprio *crepitàcolo.* Nel dialetto toscano e veneto *bàttola.* In siciliano *tròccula* e *matròccula,* di origine arabo-spagnola (1). In quel di Brescia *cinciàccola.*

Tutto in legno, è fra gli strumenti autofoni più primitivi ed antichi. Semplice mazza che batte su un'asse, ecco la forma iniziale. Nata col nascere dell'uomo che il picchiare ripetè pel piacere di ascoltarne il rumore. Diretto discendente dell'arnese da lavoro e dal battere l'una contro l'altra delle mazze guerresche, assurse, come altri oggetti, presso i popoli selvaggi, ad alto ufficio fonico nella liturgia dei misteriosi riti delle primitive religioni. Anche i greci, prima

(1) D. Leopoldo de Equilazy Ianguas, *Glosario etimologico de las palabras ispañolas de origen oriental,* Granada, 1886. Notiamo come l'arabo *matraca,* randello, sopravvive nello spagnolo *matar, macellare,* e matador macellaio; e nell' italiano matattoio. In lingua sarda *matta,* albero, si riferisce sempre all' idea del fusto, atto a farne arma da percuotere. Ma è curioso che del detto *matta moros,* uccidere, randellare mori, i sardi abbiano dato nome al pancotto, chiamandolo *mazzamurru.*

della introduzione delle campane, si servivano di un'asse, ἁγιαζιλα-
(*sacra ligna*) sulla quale battevano un martello pure di legno.

Questo strumento, introdotto nella liturgia cattolica a sostituirvi le campane durante la settimana santa in cui il sacro bronzo tace in segno di lutto, nei testi latini degli uffici chiesastici prende il nome di *tabula strepens* o semplicemente di *tabula* e nel Messale Ambrosiano, di *crotalum* (1).

La parola, introdotta in Sardegna certo in uno dei tanto contatti con i popoli moresco-spagnoli; l'oggetto non so, ché talmente ne è primitiva la costruzione e così spontanea all'uomo, che nulla vieterebbe pensare a una germinazione sarda indipendente dalla germinazione araba. Nulla quindi ne obbliga a pensare a trasmigrazioni o innesti da un popolo all'altro. Ciò per l'oggetto in se stesso. Quanto all'uso specifico, ovvio rientrare nell'ambito storico della liturgia

Matracca *Castagnette* *Triccheballacche*

cattolica. Del resto, però, il legno continuò a servire come materiale per costruire ordigni da richiamo, lungo tempo dopo che già la Chiesa aveva istituito l'uso delle campane. Così nell'Egeo, ove ancora nella prima metà del 1800 usava, perchè i turchi non permettevano le campane di metallo, una specie di campana di legno con cerchi di ferro, dal suono sordo, detta *semanterione*.

(1) Guerrini, *L'uso degli strumenti di legno nella settimana santa*, in «S. Cecilia», Torino, 1908, a p. 118; al vocabolo «tabella», in G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastico da S. Pietro fino ai nostri giorni*, Venezia, 1860; al vocabolo *claquette, crecelle* e *cloche* nel *Dictionnaire des antiquites Chretiennes di Mortigny*, Paris, Hachette, 1865; e nel *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de liturgie* di F. Cabrol, Paris, Letouzey et Anè, 1907.

Lo strumento, rimasto essenzialmente quello che fu in sul nascere, si affinò nella linea o si complicò nel congegno, a seconda l'estro del popolo in cui visse.

Come dimostra l'unita figura, in Sardegna conserva una delle più rozze sue forme; mentre in Spagna si ingentilisce nelle dimensioni, nella tornitura della forma, nella qualità nobile del legno che meglio si presta ad essere portato a pulimento. A Napoli, si complica il congegno in un gioco di martelli e prende l'allegro nome di *triccheballacche*.

Dallo strumento capostipite, una nuova serie di filiazioni. Riducendosi di dimensione, perde il manico e diventa un rifacimento della conchiglia bivalve; sale in Spagna ai più alti fastigi di strumento ritmico muliebre, col nome di *castagnette;* queste si ammalano di elefantiasi in Africa, ove prendono la forma di barchette scavate in grossi pezzi di legno e il nome di *Sciambal-far,* di *Sciambal-Bodan* e anche di *Chammal.* E si potrebbe continuare fino a trovare la membrana che trasforma l'autofono in membranofono, la *matracca* in *tamburo.*

Serràggia.

Serràggia, in quel di Bosa, dal suono o dal modo di suonarlo, come in tanti altri strumenti. La parola per se stessa peggiorativo di *serra,* cioè, sega, o di *serracu,* gattuccio, rimasto in Sardegna frutto di importazione catalana che l'arnese da falegname chiama nella stessa guisa, e dal castigliano *serracho.* A Tiesi, vicino a Bosa, *serràgu.* Ad Alghero, che pure è schietta colonia catalana in Sardegna, *buffèta,* dal nome che ivi dànno alla vescica, da buffetto, buffo, soffio, che esce dalla vescica rigonfia d'aria quando la si comprime. In spagnolo *chicarra, chicharra, cichara, cicala,* evidentemente dal suono (1). Nel Belgio: *Basse des Fiandres.*

(1) La *chicarra* in Spagna divide la sua popolarità con la *zambomba* colla quale va sempre unita o negli ultimi giorni di Carnevale o nella notte di Natale. La *zambomba* non è altro che quel vaso di terra coperto di una pergamena attraverso la quale passa una bacchetta inserita verticalmente nel centro e che dà suono grave, sgradevole e plebeo. Usa di molto a Napoli, specialmente nella festa di Piedigrotta ove è plebeamente chiamato *caccamella* o *putipù.* In Sicilia, sempre dal suono, *puti-puti.* Lo strumento, che à vasta area di diffusione, nel Belgio prende il nome di *rommelpot,* e in Germania di *rammeltopf.* Nella Provenza francese, tutta impregnata di color

Serràggia

Grossa canna comune, preferibilmente vecchia e ben secca, perchè perdendo gli umori acquista in sonorità. Lunga un metro e mezzo circa è munita di due forti piroli di legno di cui uno fisso all'estremità superiore, l altro a un trenta centimetri dall'altra estremità. Una vescica di maiale, ben gonfia d'aria, è legata per la sua estremità al pirolo superiore. Un filo d'ottone, legato ai due piroli, che servono ad allentarlo o tenderlo, passa sopra la vescica e la comprime contro la canna.

L'archetto è formato di una bacchetta di lentischio o altro legno tenero, tenuto curvo da un mazzo di crini. Talvolta, l'archetto formato di un arco di cerchio da staccio, il mazzo di crini vi passa sopra dividendosi in due, come si vede spesso in altri strumenti popolari antichi, come il *Sze hou hsien* cinese. Una bacchettina rigida, con le punte infisse nell' interno dell'arco gli impediscono di cedere.

Lo strumento si regge con la sinistra vicino al pirolo inferiore, tenendo lo strumento innanzi a sè, poco inclinato all' infuori, con l'estremità in cui è la vescica, in alto. L'archetto, impugnato a mezzo con la mano destra, sfrega la corda vicino al punto d'attacco inferiore. Crini e corda intrisi di colofonia. Il suono, grave, armonico, perfettamente musicale, è simile nel timbro al suono della quarta corda del violoncello. Un campione che ne possedetti io dava il *mi* sotto il rigo in chiave di *fa*.

Strumento carnevalesco, in Sardegna conosciuto solo nelle cittadine di Bosa e Alghero e in qualche vicino paesello marittimo, oggi usato poco e solo dai ragazzi, era una volta usatissimo e al suo suono, che accompagnava con ritmi diversi, si cantavano canzoni e motivi di ballo.

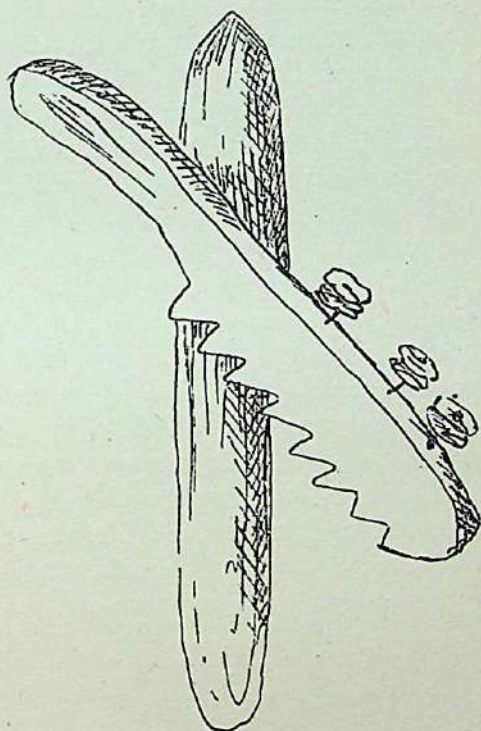
Nel resto dell' Italia non mi consta che lo stesso strumento viva nell'uso popolare neppure sotto altro nome. Similare, non identico,

moresco-spagnolo, ove fa la sua comparsa specie nel mercoledì delle Ceneri,
la chiamano pignato, dal recipiente, e nel dipartimento d'Aveyrons, *brau*,
toro, sempre dal suono. Filippo Bonanni nel suo *Gabinetto armonico*, Roma,
1723, chiama la *zambomba* «istrumento delle vendemmie» e lo dice in uso
nelle campagne d' Italia ove serviva, assieme al suono del corno di bue, a
far danzare i contadini.

il *serràcchiu* napoletano, del quale il compianto illustre scrittore Salvatore Di Giacomo, inviandomene lo schizzo da lui fatto, così me ne scriveva: «Lo strumento al quale allude e che si usa alla festa di « Piedigrotta, si chiama *serracchiu* di fatti, ma è fatto di un pezzo « di legno, levigato oppur no, sul quale, tenendolo come un violino, « si fa scorrere un altro pezzo di legno, che funge da archetto, « dentato come una sega e sulla cui costola sono disposti tanti pez- « zetti di latta leggera, in modo che, quando frega sull'altro pezzo, « risuonano cozzando » (1).

Strumento da braccio e non da gamba come il sardo, vi imprimono il loro carattere elementi orientali che di sè molto colorano l'uso e il costume di Napoli bella.

Serràcchiu napoletano

In Germania invece, lo strumento sardo à il fedele confratello nel *bumbass* (dal suono) che ne differisce solo in alcuni particolari che indicano un certo conseguito progresso. Infatti, nel germanico *bumbass* alla canna è sostituita un'asse di legno; la vescica poggia su una lastra di latta elissoidale fissa al legno; il pirolo è a ruota dentata; l'estremità superiore del manico è guarnita di un paio di piccoli piatti metallici divisi da una molla a spirale e di quattro asserelle di metallo cui sono attaccati sonagli e campanelli; la parte dell'asse che sporge dal lato ove è collocata la vescica è guarnita di un pezzo di gomma elastica che funge da isolatore; l'arco è foggiato a sega come quello del *serracchiu* napoletano. Un miscuglio, come si vede, di *serràggia* sarda e *serracchiu* napoletano, tutto perfezionato dal tempo. Lo strumento viene non solo suonato con l'arco ma

(1) L'archetto a sega fa capolino un po' dappertutto ove appare il cordofono a sfregamento ed è evoluzione del lontano coltello di ossidiana a margini irregolari.

contemporaneamente battuto a terra con l'estremità guernita di gomma elastica, producendo un rumore in certa guisa analogo a quello della cassa rullante. Perfezionato in loco, noi opiniamo esservi però arrivato per via Francia-Belgio. Ed alla Francia? Come tanti altri usi e costumi, dalla Spagna.

Anche la Sardegna, ci pare evidente, lo strumento deve ai suoi contatti con la Spagna, se non vogliamo credere a una germinazione locale. Non solo per il nome e per trovarsi lo strumento assai diffuso in Spagna e specialmente nella provincia di Granata, ma anche per il centro sardo ove si rinviene, Alghero, che è, come abbiamo detto, vera e schietta colonia catalana, che della Catalogna à carattere, etnos, lingua.

Ma l'origine prima è dovuta alla comune culla geofonica: l'Africa. È da questa che si spande per la Spagna, per il Portogallo, ove lo strumento, di poco modificato, prende il nome di *reque-reque,* ed in altri paesi ove tutto, o direttamente o per tramite di terzi, sopratutto della Spagna, à compiuto opera di penetrazione.

Un fenomeno notevole è, che mentre in tutte queste zone etnofoniche lo strumento o è rimasto nella sua primordiale linea o è calato quasi nel volgare per la costruzione e sopra tutto per l'uso. proprio nella sua culla, in Africa, à raggiunto la sua forma più nobile col nome di *rebab.*

Una germinazione simile, ma indipendente, troviamo presso gli indiani dell'America del Nord. L'osso della spalla del porco, sfregata con un legno dentellato a sega.

La *serràggia* va classificata come strumento cordofono a sfregamento con arco, a cassa di risonanza membranacea (1).

BÒRNIA (Vedi Tav. III).

Bòrnia (da «urna?») o *còrru* (corno) o *buccòni* (boccone) *de mari.* Ad Alghero *tufa* e *tofa,* forse dal suono, allo stesso modo che *tufati* vengono chiamati alcuni suoni del corno, e che *tof* è voce imitativa dal rumore del colpo sulle natiche. Origini comuni a «tuba». *Conchizu* (conchiglia) o *corra* (corno) a Bosa. *Cornu* a Carloforte, che è colonia genovese schietta. *Correna* e *corraina* a

(1) La membrana vibrante, come rinforzatore del suono, è largamente usata negli strumenti esotici a corda. Il *Kondi del Congo,* il *Banjo* degli Stati Uniti d'America, il *Sau-Tai* del Siam, il *Rabab* di Sumatra, il *Kamantcha* del Caucaso e cento altri ne fanno testimonianza.

Castelsardo ed Orosei (1). In italiano *tritone,* dallo scientifico *triton nodiferum.*

La conchiglia di mare, assieme al corno tratto dalla difesa taurina, al fischietto d'osso, al clarinetto d'avena, allo zufolo di canna ed al tamburo, fa parte del bagaglio strumentale più antico dell'uomo. Fondamento, colonne basi su le quali dall'epoca della clava, dal paleolitico ad oggi, l'uomo à innalzato il maraviglioso, possente, complesso organismo dell'orchestra moderna.

Possiamo infatti verisimilmente supporre che il primo abitatore delle preistoriche stazioni litoranee sia stato pen presto colpito dall'aspetto di questa grossa conchiglia. Raccoltala e trovatala piena, prima ne à tolto il mollusco per nutrirsene, così che anche in Sardegna, ove pure ora i tritoni scarseggiano e trovansi solo in certe plaghe, si rinvennero frammenti di tritoni in cumuli di pasti preistorici (2), il che conferma la nostra tesi anche rispetto all' isola sarda. Poi, quando abbia sospettato essere rimasto entro la conchiglia il miglior boccone, la parte più tenera, rottane la punta, o apice, vi abbia soffiato dentro per cercare di vuotarla con la spinta del fiato. In questo sforzo per farne saltare fuori gli ultimi brincelli di mollusco, le labbra applicate fortemente all'orifizio ed agendo così a guisa di ancia, ne abbiano tratto impensatamente un suono; quel rauco e cupo squillo, già musica per l'udito rozzo dell'uomo primitivo che, colpito dal fenomeno acustico, lo fece suo.

Supporre. Soggiungiamo che la supposizione viene suffragata da dati di fatto, da prove positive palmari.

In un numero unico, pubblicato in onore alla memoria del Grande di Busseto, uno fra i più illustri archeologi italiani, in un articolo intitolato *I due più antichi strumenti da suono italiani* scriveva: « Allorchè mi toccò la buona ventura di avere pel Museo Preistorico « di Roma l'oggetto fittile completo del quale riproduco la figura, « proveniente da una terramara dell'Oltrepò, quella di Castellaro « di Gottolengo in Provincia di Brescia: è lungo 44 centimetri e « pesa K. 1,790. Confrontati con esso i misteriosi frammenti di « terracotta che ò ricordato, non rimane alcun dubbio che fossero « parte essi pure di uno strumento uguale, uno strumento da suono « e precisamente il *corno.*

(1) Efisio Marcialis, *Piccolo vocabolario sardo italiano,* Cagliari, 1914.
(2) Rossi, *Conchiglie degli strati preistorici della Sardegna,* Cagliari, 1904.

« Interrogato il senatore Blaserna (1), all'esame del quale fu
« sottoposto l'oggetto, esso rispose: il grosso strumento inviatomi
« è decisamente un corno destinato a produrre un suono solo,
« quello che noi chiamiamo il fondamentale. Stante la notevole sua
« grossezza per rapporto alla lunghezza esso non dà altri armonici;
« tutto al più, forzando molto il fiato, si arriva ad ottenere l'ottava.
« Per produrre il suono fondamentale bisogna soffiarvi come nelle
« nostre trombe moderne, e si ottiene un suono corrispondente a
« circa 305 o 320 vibrazioni intere, ossia all' incirca un mi 3 be-
« molle. Il suono é bello, pastoso e piuttosto forte, e servì, secondo
« ogni probabilità, per dare segnali » (2).

Corno fittile preistorico

Come si vede dall'unita figura, non c'è errore possibile. Si tratta proprio della riproduzione in argilla di un corno animale. Riproduzione perfetta. La materia in cui è costruito farebbe pensare o a strumento votivo o a sostituzione di quello naturale. Questo, in Corsica, ove tuttora usa, è detto *pivana*.

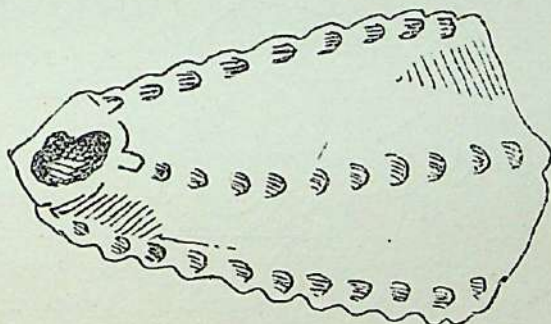
È già molto, ma abbiamo qualche cosa di più preciso per il tritone. Abbiamo, e mi consenta la musicologia se la conduco a passeggio in un campo che dovrebbe esserle consueto e caro e invece le è quasi ignoto, una preziosa memoria scritta da Giovanni Patroni, mente acutissima, che fra altre cose tratta precisamente di un tritone in terra cotta.

Scrive dunque il Patroni: « Un grosso corno fittile. È noto che
« sin ora si conosce soltanto un altro esemplare di questo strumento
« da suono terramaricolo (fischietti e zufoli di varie materie sono
« più frequenti, e parecchi ne diede la vicina *stazione palustre del*
« *campo del Castellaro di Vho di Piadena, in Monumenti dei Lincei*,
« vol. XXIV, 1916) ed è quello posseduto dal Museo Preistorico
« di Roma, proveniente dal Castellaro di Gottolengo in provincia
« di Brescia; importante sarà fin d'ora notare che anche questo se-
« condo esemplare proviene da una stazione al nord del Po. Gli
« studi di ordine acustico furono possibili sul corno del Castellaro

(1) Pietro Blaserna, illustre fisico, di cui rimangono memorabili le lezioni sul suono.

(2) Luigi Pigorini, *Il Centenario Verdiano*, n. 5; 27 agosto, 1913, Parma.

« perchè esso, sebbene presenti una rottura al terzo della imbocca-
« tura, è tuttavia completo; difficilmente il corno di S. Caterina
« si presterebbe a simile studio, mancandone forse più che i due
« terzi, fatta ragione della maggiore apertura o lume interno. In
« compenso esso è interessantissimo per la forma, che sembra al-
« quanto meno ricurva e meno fortemente rastremata verso l' im-
« boccatura, e presenta, in luogo di una sezione circolare, una qua-
« drangolare a pareti ricurve. Oltre a ciò, la sua parete esterna pre-
« senta quattro cordoni rilevati ai quattro spigoli, decorati alla loro
« volta con impressioni di polpastrello, nelle quali si conservano ab-
« bastanza notevoli tracce di colore rosso. Non fa mestieri rilevare
« che di tale ornamento non mancano esempi nei vasi di argilla e
« in altri oggetti affini di numerose stazioni, dall'età neolitica a
« quella del bronzo » (1).

Se il Patroni avesse avuto le necessarie cognizioni musicologiche o si fosse servito dell'opera di un esperto, come aveva fatto già il Pigorini, avrebbe senz'altro corretto il suo parere e in luogo di un corno avrebbe visto nel cimelio fittile una riproduzione in argilla del tritone marino. E questa riproduzione lo avrebbe accertato dell'ufficio musicale cui era destinato l'oggetto.

Tritone fittile preistorico

Il tritone, come strumento da suono,, appare chiaramente definito in monumenti della più alta antichità. La stessa idea che guida la mano del moderno artefice a figurare la tromba o la fistola nella stele funeraria, è germogliata dalla stessa pianta che, migliaia d'anni fa, dava i suoi succhi all'estro del preistorico artista che incideva la figura di una donna che suona il tritone innanzi alle sacre corna di un altare in un sigillo minoico di cristallo di rocca, illustrato dai-

(1) *Bullettino di Paletnologia,* S. Serie V, Tomo II, anno XLII, N. 1-6 Parma, 1917. *Di alcuni oggetti fittili della Terramara di S. Caterina presso Cremona.* Patroni.

l'Albherr, che fa pensare alle trombe del dì del giudizio della Sacra Scrittura (1).

Se ora noi vogliamo seguirne più da vicino tutte le vicende nel mondo preistorico e protostorico, non ci resta che affidarci a quella poderosissima mente che fu il Mosso, fisiologo e archeologo di eccezione per genialità di vedute.

« Il Mariani pubblicò un sigillo minoico nel quale una donna « davanti alle corna sacre di un altare suona la conchiglia di un « tritone. A Palaikastro (2) ed altrove trovarono le conchiglie « vere di tritone che servivano per uso sacro. Tale rito si estese « nel Mediterraneo, perchè della stessa conchiglia, *triton nodiferum* « furono trovati diciotto esemplari intieri da Don Morelli nella Ca- « verna delle Arene Candide, e più di duecento rotti; e tutti avendo « l'apice asportato, dobbiamo « credere li suonassero come « trombe (3). Altre conchi- « glie di tritone si trovarono « nella Caverna dei Balzi ros- « si, in quella del Galluzzo, e « di Pollera. Ma la cosa più « interessante è che tali con- « chiglie di tritone siansi fatte « di liparite, di alabastro e di « marmo, grandi al vero, che « non potevano servire per « mandare un suono e che a- « vevano probabilmente uno « scopo votivo. Son troppo « numerose le conchiglie di « tritone nelle caverne neoli- « tiche della Liguria per am- « mettere che servissero solo per fare segnali: il trovarle presso « ossa umane lascia supporre che già nei tempi neolitici si suonas- « sero queste conchiglie con un significato religioso, come si vede nei « suggelli minoici di Creta. Che fossero collegate le offerte delle

Sigillo minoico
con suonatrice di tritone

(1) L. Mariani, *Antichità cretesi*, in « Mon. Antichi »; A. Della Seta, *La conchiglia di Phaestos e la religione micenea*, in « Rendiconti della R. Acc. dei Lincei » XVII, 1908.

(2) Bosanquet, *Palaikastro*, A. B. S. VIII, p. 296.

(3) N. Morelli, *Resti organici rinvenuti nella Caverna delle Arene Candide*, Genova, 1901, p. 111.

« conchiglie artificiali colle spedizioni sul mare può argomentarsi dal
« fatto che insieme alla liparite ne vidi una nel Museo di Candia che
« non sembrami fatta con marmo di Creta. Una di liparite si trovò
« ad Haghia Triada dalla Missione archeologica italiana (1) as-
« sieme ad altri pezzi. Sappiamo che la religione minoica aveva ca-
« rattere marino (2) e che davanti agli altari mettevansi conchiglie
« di varie specie, colorandole con linee rosse, gialle, verdi e nere, che
« seguivano i solchi naturali sulle valve. Negli scavi di Camatello,
« presso Girgenti, trovai pure alcuni pezzi di tritone. In Piemonte ri-
« suona ancora il tritone in chiesa, e lo suonai io stesso da fanciullo.
« A Chieri, nelle funzioni della Settimana Santa, quando nel coro
« cantavansi i salmi e si picchiava sopra una tavola coi bastoni nelle
« così dette " tenebre del sepolcro " il sacristano ci dava una con-
« chiglia di tritone perchè la suonassimo. Issel (3) raccontava che
« nella Cattedrale di Genova, durante gli uffici della Settimana Santa,
« suonavasi la stessa conchiglia *Triton nodiferum* che trovò nelle
« caverne associata alle accette e ai coltelli di pietra » (4).

In queste pagine del Mosso è la conferma della nostra opinione circa lo strumento rappresentato dall'oggetto fittile illustrato dal Patroni. Non sono solo le dimensioni tozze, quasi più ampie che lunghe che ce lo additano per tritone, ma quei cordoni rilevati ai quattro angoli, cordoni di cui non troviamo traccia in nessun'altra riproduzione della difesa taurina, e perfino della colorazione in rosso di cui non trovasi traccia in altri corni, ma di cui fa menzione esplicitamente il Mosso a proposito di altre riproduzioni di conchiglie di *triton nodiferum*.

Quanto all'alta antichità dell'epoca in cui il tritone fu adoperato quale strumento da suono, ne abbiamo testimonianza induttiva anche nel fatto che la conchiglia di tritone era divenuta attributo di divinità già in epoca remotissima come ne fanno menzione i testi greci che già accennano ad un nume marino che dal tritone che suona prende il nome. Così pure gli antichi testi indiani parlano di tale strumento (5), ed i Romani dettero a un loro strumento il

(1) Paribeni, *Rendiconti dei Lincei,* XII, 1908, p. 296.

(2) Evans, *Knossos Excavations,* 1903 p. 43, A. B. S. A. IX.

(3) A. Iessel, *Relitti* in *Rivista Ligure di Scienze, Lettere ed Arti,* Genova, 1908, p. 19.

(4) A. Mosso, *Le origini della Civiltà Mediterranea,* Milano, Treves, 1912, Cap. ventesimosecondo, III, p. 286, Le conchiglie fossili.

(5) *Encyclopédie de la Musique,* Librairie Dalagrave, vol. I: *India* di J. Grosset, pag. 271 e 353.

nome di buccina, dalla conchiglia in parola. E per la continuità dell'uso dato che al Mosso è piaciuto trattenersi solo su i punti estremi saltando dalla preistoria ai nostri tempi, possiamo noi, col metodo adoperato in archeologia, riempire facilmente la lacuna, con citazioni correnti.

In Cina, nel Giappone, nel Bengala, nell' Indostan, la conchiglia di tritone è adoperata quale strumento militare da segnali come da noi la tromba. E così pure in Africa nella cui regione della Somalia italiana prende l'onomatopeico nome di *bun*. Usata pure in Europa e più specialmente in alcuni paesi della Spagna.

Dell' Italia già abbiamo rammentato col Mosso, ma non bisogna scordare l' italianissima Corsica ove pure usavasi e tuttora, benchè meno, usa, col nome di *colombu*, e di cui fa poetico cenno il Guerrazzi in quel suo magnifico e caldissimo inno di libertà patria che è il *Pasquale Paoli*.

C'è anzi qualche studioso che attribuisce alla Corsica l'uso del tritone in Liguria quale strumento da segnali. Il Pasquali, per esempio, ciò crede pensando alla intensa emigrazione dei lunigianesi verso la Corsica (1). A' nostro modesto avviso però, il ragionamento avrebbe filato ove fossero stati i Corsi ad emigrare in Liguria portandovi i propri usi, ma essendo il contrario, il ragionamento diviene forzato e contorto. Stando invece con il già citato Issel, col Mazzini (2) e in fine col Podenzana (3) il ragionamento fila chiaro e logico. Tritoni analoghi a quello usato dagli attuali pastori della Lunigiana, furono rinvenuti in strati del periodo eneolitico praticati nelle caverne di Berceggi, del Sanguineto, della Pollera, e in quello delle Arene Candide. Perché non voler ammettere ciò che si presenta spontaneo alla mente: la persistenza del costume e la sua diffusione, senza andare tanto lontano, dalla Lunigiana costiera a quella interna?

Lo strumento, *buccina, tromba marina, tofa, bugna*, prende nel dialetto genovese i nomi di *nicc* (nicchio) e *lümàga* (lumaca) da cui *niciada* o *lümagàda* le schernevoli serenate fatte con tale strumento.

(1) P. S. Pasquali, *Dell'uso del Tritonium nodiferum L. come strumento acustico in Lunigiana*, in « Lares » settembre 1932, Roma.

(2) Ubaldo Mazzini, *Nota di Folklore Lunigianese: La Scampanata*, in « Giornale storico della Lunigiana », 1918, pag. 195-196.

(3) Giovanni Podenzana, *Intorno ad un istrumento cavernicolo ancora in uso nella Lunigiana*, in « Archivio per la Etnografia e la Psicologia della Lunigiana » S. II, Vol. I, 1925, fasc. 1, pagg. 9-13.

In Sardegna lo strumento era largamente usato e benchè in assai minor proporzione, specialmente nei paesi marittimi. Lo usano i pastori e più i pescatori a intendersi la notte durante la pesca. In quel di Bosa, Cagliari, Macomer ed altri paesi il tritone faceva udire il suo rauco suono nelle serenate che a scherno si facevano a vedova o vedovo che passava a nuove nozze, con strepito di ciottoli, vecchie caldaie, battere di legni e strascinar di catene (1). E l'uso popolare odierno indubbiamente pervenuto da antichissima tradizione à il suo bravo documento nella preistoria sarda. Infatti, negli scavi archeologici praticati presso Alghero (2), entro due tombe si rinvennero due tritoni abbastanza grossi e mancanti dell'apice per non lasciar dubbio sull'ufficio musicale cui erano destinati.

Ciò fa supporre trattarsi probabilmente di tombe di capi pescatori, essendo uso mettere presso i morti gli oggetti a loro più cari e che ne designa le qualità e le attribuzioni assolte nella vita.

Non poca importanza assume il fatto registrato da Henri e Luis Siret nel loro volume su *Les premiers âges du métal dans le sud-est de l'Espagne* (Bruxelles 1888) ove è detto: «*Nous signalerons aussi un bon nombre de patelles, des trochus et quelques fuseaux. Ces derniers sont brisés à la pointe; en soufflant par cette sorte d'embouchure, on produit un son strident. Ces coquilles servent encore aujourd'hui dans les pays pour annoncer les relais de postes de mineurs, e à de marchands ambulants.*

La coincidenza del ritrovamento di una conchiglia di tritone preistorica in una zona sarda ove tuttora tale conchiglia usasi a scopo di suono, e l'essere questa zona, l'algherese, inbevuta fortemente di etnos catalano ci fa correre col pensiero alla Spagna ove accanto al presente uso della conchiglia di tritone a scopo di suono, si schierano i tritoni rinvenuti in scavi archeologici praticati in tombe dello stesso suolo iberico, e pur essi foggiati a strumento musicale (3).

(1) Vedi a «Bosa» nel *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna* di G. Casali, Torino, 1834.

(2) A. Taramelli, *Alghero. Nuovi scavi nella necropoli preistorica a grotte artificiali di Anghelu Ruju*, in «Monumenti Antichi». R. Acc. dei Lincei, vol. XIX, 1909, puntata 3ª, pag. 71.

(3) Siret, *Les premieres âges du métal dans le sud-est de l' Espagne*, Bruxelles, 1888.

Corru

Corno, difesa taurina.

Possiamo supporre, senza paura d'errare, che il corno, privato dell'apice, anche in Sardegna sia stato in epoche remote largamente usato dai pastori quale strumento da segnali fra gli uomini e per le bestie. Ciò troverebbe la sua conferma nel persistente uso, che ancora un mezzo secolo fa, praticava qualche vecchio mandriano che per aiutare l'opera dei cani nel raccogliere il gregge, si serviva del suono del corno. E ciò spiegherebbe la comparsa del corno nelle infernali orchestre, a base di late di petrolio, catene, delle serenate di scherno a vecchi o vedovi che passano a nozze, e in quei cortei non meno infernali che seguono il fantoccio carnevalesco. Dell'arcaico uso del corno come strumento da suono pastorale, opino ora, correggendo un mio parere espresso ventisette anni fa, faccia fede una statuetta bronzea, conservata nel Museo archeologico di Cagliari, trovata nel *nuraghe Santu Pedru* (San Pietro) presso Genòni. Esaminata nuovamente e con più cura, essa risulta proprio una figurazione di suonatore di corno.

Lo strumento non prende denominazione particolare sarda, conservando, di poco corretto, il nome italiano. Ne resta però caratteristica la frase: *bogàu a sónu de còrru,* cacciato a suon di corno.

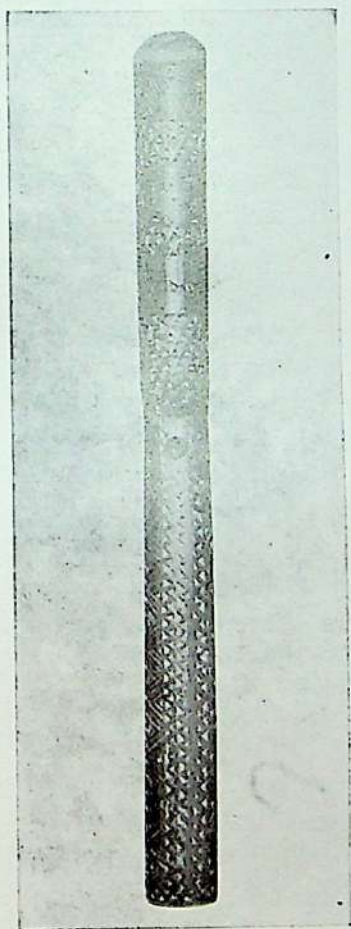
In Corsica, ove il corno assunse e mantenne lungamente alto rango nell'espressione sonora di quel fiero e italico popolo, è chiamato *pivana,* da «piva».

Del corno usato nella preistoria e delle sue riproduzioni in creta abbiamo già detto a proposito del tritone.

In Africa usato anche quello lunghissimo di altre bestie, quale specie di flauto, a bocca laterale.

Sulittu de pastori (Vedi Tav. IV).

Sulittu de pastori (zufolo da pastore) e, spesso, anche *sulittu de canna.*

Nella regione sarda detta Logudoro prende il nome di *frùsiu,* da «fruscio», che in altra parte dell'isola indica uno strumento di tutt'altra classe, come ho già detto a suo luogo.

Tav. IV.

Sulìttu de pastori (zufolo da pastore)

La parola *sulittu,* parente stretta di *sulidu* ed *àlidu,* alito, fiato significa anche «fischio» in proprio delle labbra (1).

In Sicilia, ove è largamente diffuso, lo si chiama con termini affini: *friscalòru, friscalèttu,* e, anche, *faraûtu.* In Corsica col nome di *frischiu,* e, se a bocca laterale, di *frausi.*

Strumento a fiato, a bocca zeppata, a tubo aperto, cilindrico, con fori laterali.

Costruzione primigenia del flauto pastorale, si può dire non esistere popolo selvaggio o tradizionalista che non lo conosca e lo adoperi, annoverandolo fra i suoi strumenti più semplici ed arcaici.

La canna fu certo fra i primi materiali da costruzione che si presentavano all'uomo per la sua a un tempo leggerezza e solidità cui va aggiunto l'inestimabile pregio di fornire già bello e fatto il tubo, utilissimo oggetto che si prestò subito ai più svariati usi, compreso quello specifico acustico per gli strumenti musicali. E, non per i musicologi che queste cose hanno certo sulla punta delle dita, ma per coloro che pur dilettandosi di certe cose non han tempo di approfondirle, mi permetto ricordare il flauto di canna a bocca trasversale rappresentato in una paletta di schisto scoperta a Hiérakônpolis nell'alto Egitto (2) nella quale un fanciullo sotto le spoglie di una volpe suona il flauto onde attirare gli altri animali (3), e tutti quegli altri flauti, e dico flauti in termine generico, di specie diverse ma tutti di canna, che si trovano nei vari musei d'Europa, come quello, per esempio, portato dall'Egitto dal Rosellini ed ora conservato al Museo Archeologico di Firenze; i flauti esistenti al Museo Archeologico di Torino; quelli del Museo del Louvre di Parigi; del British Museum di Londra, del Museo di Leida dei Paesi Bassi. Oltre a ciò rammento un bassorilievo dell'Antico Impero conservato al Museo del Cairo, portante il n. 28504, nel quale è chiaramente espressa la canna. E, di più, noto anche l'*argul* indiano conservato nell'uso dalla tradizione popolare, che risale ben alto se

(1) «Zùfolo» — nei sec. XIV, XVIII, pure «zùffolo» — e, nelle montagne pistoiesi, anche «zùfilo». Nella lingua fuori uso dei sec. XIII, XVII, si trova spesso «sùfolo». Altra forma è «ciùfolo» e in dialetto lombardo «zìffolo». Provenzale *chùfla,* francese *chufle* e, moderno *sifflet.* Spagnolo *chufa, chifla* ed anche *silvàto* e *siliato.* Tutti dal latino *sibilus* e dalla sua supposta forma primitiva *siphilus, sifilus,* dall'*sf* che anomatopeizzano il fiato mandato fuori per le labbra con incontro dentale.

(2) J. E. Quibell and J. W. Green, *Hierakônpolis,* Tom. II, London, 1902. pl. XXIII, Tav. XXVIII.

(3) I. Paris, *Sur un emploi de la flûte comme engin de chasse à l'èpoque thinite,* in «Revue egyptologique», Paris, T. XII, 1907, pp. 1-4.

ne venne scoperto un esemplare in una tomba di donna in una piramide. E non andrò oltre ricordando Orcomeno, stazione cara ai greci per fornire canne in special modo atte a costruire ottimi αυλος, poichè già mi inoltro di troppo nei tempi civili.

Prima della canna, però, il materiale usato a scopo di foggiarne strumenti aerofoni fu certo, come precedentemente ho detto a proposito di un altro strumento sardo, la conchiglia marina, e l'osso. Anche di questo, la scoperta delle proprietà acustiche dovette essere casuale.

Le ossa, che per alcune specie animali rappresentano un cibo per se stesso; per l'aquila e per altri rapaci rappresentano l' involucro di un ghiotto boccone, come per noi certe conchiglie bivalve, come le ostriche e l'osso stesso, del resto. E l'aquila, infatti, quando un osso è troppo duro per il suo becco, lo infrange contro la roccia facendolo cadere dall'alto, per poi poterne ingerire il midollo. Così l'uomo, fin dall'epoca delle caverne, conosceva il midollo come ottimo elemento di nutrizione, e ce lo provano i molti ossi di animali di quell'epoca, diligentemente segati, ritrovati nei cumuli di rifiuti di pasti dell'uomo primordiale. Anche qui, come per il già menzionato tritone, l'uomo per accertarsi che nella cavità dell'osso nulla fosse rimasto del ghiotto boccone, vi avrà soffiato dentro ed in luogo degli sperati brincelli di midollo ne ha cavato, con suo stupore, un suono. Perchè ciò si verificasse bastava che la parete dell'osso nella quale il fiato andava a colpire fosse scheggiata, cioè tagliata a zeppa, cosa molto facile. E non poche sono le reliquie di strumenti a fiato ricavati nell'osso, che, rinvenuti in stazione archeologice vetustissime, confermano il fatto.

Lasciando da parte l'*aulos* greco e la romana *tibia*, che proprio dall'osso prende il nome, che altro non sono che perfezionamenti del preistorico osso semplicemente segato col coltellino di ossidiana; ricordiamo il *cooll-à*, strano flauto d'osso, ricurvo, che può essere suonato anche con l'arco formato dal femore del guanako, in uso presso gli indigeni della Patagonia; i diversi antichissimi fischietti a bocca laterale, ma senza fori per le dita, in osso di renna o di cavallo, rinvenuti nella caverna di Laugerie, dipartimento della Dordogna, nel giacimento di Solutrè nei dintorni di Mâcon, dipartimento Saône e Loira, e quelli rinvenuti negli scavi fatti a *Troudu-Sureau* nella valle della Molignèe, che risalgono tutti all'età del mammut (1).

(1) Di questi strumenti parte sono nel Museo di storia naturale e parte al Museo strumentale di Bruxelles. Vedi l' interessante studio di Rutot nel « *Bulletin de la Societé d'Anthropologie, de Bruxelles* », t. XXIV, 1905, p. 13.

Aggiungiamo in fine gli zufoli d'osso scoperti dall'eminente archeologo Lartet. Il primo in un *dolmen* dei dintorni di Poitiers, il secondo in una tomba. È notevole il fatto che detti ripostigli preistorici contenevano ossa di specie scomparse e arnesi di pietra che ben definiscono la straordinaria antichità degli strumenti i quali, ciò nonostante, per l'accurata fattura dell' imboccatura, dimostrano chiaramente, come bene argomentò il Fetis (1), essere essi frutto di lunga esperienza.

Il che vuol dire che all'epoca della pietra l'uomo già da lungo tempo aveva dimestichezza con l'arte dei suoni e con la tecnica strumentale.

Anche in Italia, a più riprese, gli scavi archeologici dettero resti di strumenti musicali a fiato in osso. Rifacciamoci al già citato *Centenario verdiano,* e all'articolo del Pigorini che la musicologia dimenticò appena letto.

Il Pigorini dunque, così continua: «Ma i terra-« maricoli non ci ànno lasciato soltanto il corno de-« scritto. Da una delle loro stazioni uscì un altro e più « notevole strumento, cioè la *tibia* ricavata proprio da « una tibia di cane: si rinvenne nella terramara mode-« nese del Montale da Carlo Boni che la illustrò nel « 1884, e si conserva nel Museo Civico di Modena. « Oggi quello strumento, come appare anche dalla fi-« gura, è in condizioni che non permettono di cavarne « un suono, ma Arsenio Crespellari che, nel Modenese, « come il Boni, rese utilissimi servigi agli studi sulle « antichità primitive, anni sono, pregato da me, sotto-« pose la tibia del Montale all'esame di un valente mu-« sicista affinchè, completandola nel modo che fosse « consigliato da tutti gli esperimenti possibili, cercasse « poi di suonarla. Il risultato che se ne ebbe non po-« teva essere più felice ».

Zuofolo preistorico in osso. Museo Arch. di Parigi.

« Sarebbe inutile ricordare qui i vari esperimenti tentati. Dirò « soltanto che, dopo molte prove non riuscite, si finì per chiudere « completamente l'estremità inferiore della tibia, e allora fu pos-« sibile di suonarla come si suona una delle attuali ocarine o uno « degli attuali zufoli a due fori; se ne ànno nette le note *sol* sopra

(1) Fetis, *Histoire général de la musique,* Paris, 1869, nel primo vol. a pag. 25-26.

« il rigo e *fa* in quinta linea in chiave di violino. Tali note si ot-
« tengono dai due fori presso l'estremità inferiore della tibia, men-
« tre il terzo, quello presso l'estremità opposta, non serve che da
« sfiatatoio.

« Il corno del Castellaro e la tibia del Montale rimontano alla
« pura età del bronzo, che è quanto dire almeno al finire del II o a
« cominciare del III millennio av. C. e sono fin qui i più antichi
« strumenti da suono scoperti in Italia. Li fabbricarono ed usarono
« gli abitanti della terramare della Bassa Valle del Po, cioè di quel
« le città che furono sede dei primitivi italici e dalle quali uscirono
« le due correnti che scese oltre l'Apennino, l'una sulla
« sinistra del Tevere, l'altra sulla destra, produssero
« da una parte la civiltà laziale, dall'altra l'etrusca,
« mettendo capo alla storia gloriosa che si compendia
« nei nomi di Roma e Firenze ».

Zufolo in osso dell'età del bronzo. Museo Civ. di Modena.

Il che ci avvicina ai tempi storici. Quel che non ci conviene è il modo col quale vennero fatti i restauri dello strumento.

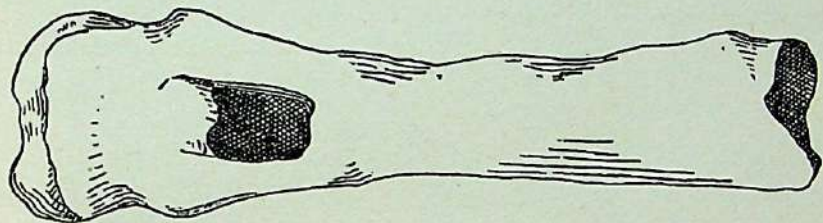
Ma per rimanere in loco, cioè in Sardegna, e dimostrare con maggior esattezza, diciamo quasi matematicamente, essere lo zufolo di canna sardo di antichissima origine e persistente tradizionale uso di un più remoto progenitore in Sardegna stessa adoperato, ecco qui una delle più rudimentali espressioni dello zufolo a bocca zeppata rinvenuto in Sardegna nel nuraghe Palmavera di Alghero (1) e ora conservato al Museo Archeologico di Cagliari. Ricavato da un pezzo di femore bovino, di 15-16 centimetri di lunghezza, à l'imboccatura a zeppa ben definita. Messo accanto ai tritoni preistorici pure ritrovati ad Alghero e di cui abbiamo già detto, questa regione si rivela per un centro etnofonico prezioso per ciò che riguarda la musica primitiva in Sardegna.

Il dott. Davide Livingstone, il grande esploratore inglese, à creduto di ritrovare nei *temmbos* o tatuaggi di alcune popolazioni africane dei disegni dell'antico Egitto. Così lo Scott, che diligentissimo studioso fu della storia e degli usi e costumi della Scozia che mirabilmente sa far rivivere nei suoi romanzi, in uno fra i più belli, nella descrizione di un castello dice che era « decorato di molte

(1) A. Taramelli, *Il nuraghe Palmavera presso Alghero*, in « Monumenti antichi ». R. Acc. dei Lincei, Roma, vol. XIX, 1909, p. 51.

Tav. V.

Suonatore di *pipaiòlu e tamburinu*

file di modanature i cui fregi a zig-zag, simili a denti di pescecane, si riscontrano sovente nella primitiva architettura dei Sassoni » (1). Tutto ciò per indicare l'antichità dell'uso che perdura. Ora, io rimasi colpito nel vedere come lo zufolo di canna, che per discendere da quello d'osso e per l'averne conservata la semplicità della primitiva struttura, si rivelava di origine antichissima, andasse spesso anche decorato di disegni che da se stanti palesano vetustissima età.

Zufolo in osso, da scavo in Sardegna

Infatti, il sardo pastore che a svago dei lunghi ozi campestri impostigli dalla pastura delle bestie, si diletta con certosina pazienza a decorare il suo zufolo di canna con intagli che pratica con l' inseparabile coltello a serramanico, lo fa coi disegni propri alla sua rozza cultura e possibili al suo ingenuo sistema, senza immaginare neppur lontanamente che per atavismo e tradizione rifà quegli stessi motivi decorativi coi quali già tanti secoli addietro il suo progenitore di epoche spente decorava i suoi manufatti. Possiamo anzi precisare che l'odierno pastore ricorre a quel tipo di decorazione che gli archeologi dicono proprio della età neolitica. Gli stessi fascioni a zig-zag che si ritrovano espressi in tutti gli avanzi di stoviglie dell'epoca ora detta, gli stessi denti di lupo, sono il fondo, il predominante, l'esclusivo motivo con vari accorgimenti variato. In Sardegna, come in Scozia, in Africa come in Spagna o anche come in America. E della nostra asserita persistenza del genere di ornamentazione nell' isola sarda, fan fede i molti frammenti di fittili vasi preistorici rinvenuti in diversi scavi fatti in Sardegna. Basta confrontare gli intagli che arricchiscono lo zufolo sardo odierno con alcuni disegni dei detti frammenti preistorici per convincersi della verità del nostro asserto (2).

(1) Walter Scott, *Ivanhoe,* Capitolo XXIX, nell'ediz. Treves, a pag. 407.
(2) A. Taramelli, *Alghero. Nuovi scavi nella necropoli preistorica a grotte artificiali di Anghelu Ruju,* in « Monumenti Antichi ». R. Acc. Lincei, vol. XIX, 1909, puntata terza.

E il sardo pastore riproduce questi stessi temi ornamentali ricamandoli nelle ampie bisacce — *bèrtulas* — o agli angoli del candido farsetto di pelle — *collèttu* —; intagliandoli nelle cassepanche; tessendoli nelle coperte — *màntas* —; tracciandoli con minuta pizzicata — *traggèa* — su alcuni dolci indigeni come il pan di sapa — *pani de saba*, di romana memoria; incidendoli nel pane, discendenza d'arcaico rito che divinizzava il pane, sostegno primo dell'uman genere, e nelle forme di cacio, dal tempo in cui questi cibi venivano offerti alla divinità. Allo stesso modo che i gioielli in filigrana conservano l' impronta della moresca oreficeria; allo stesso modo che le donne dell' interno dell' isola ànno spesso acconciature che perpetuano la linea della sfinge egiziana; nella stessa maniera che ancor non sono molte diecine d'anni perdurava l'uso della mola asinaria per macinare il grano; nella guisa istessa che altri cento e mille usi e costumi e modi di pensare si tramandavano e perduravano da secoli e secoli di ben poco modificati dalla livellatrice pialla della civiltà.

Decorazioni fittili, neolitiche

E ciò che accade in Sardegna, un po' dappertutto ove l'arcaismo persiste. E nella vicina isola, in Sicilia, il fenomeno decorativo si ripete allo stesso modo.

Il maraviglioso illustratore dell'archeologia sicula, l'Orsi, descrivendo le decorazioni di stoviglie rinvenute in una importantissima stazione preistorica, scrisse: «La decorazione impiegata su « larga scala è quella che conferiva maggior vaghezza alle stoviglie; « per essa possiamo farci un' idea del gusto ornamentale, e della « quantità di forme decorative di cui disponeva tale popolo; e « francamente dobbiamo convenire che sebbene in uno stadio ele- « mentare, esso aveva tendenza e predilezione al bello, anzi aveva « una certa finezza e delicatezza che manca interamente in talune « razze di civiltà più progredita, come sarebbe a dire p. es. nei ter- « ramaricoli. Il litoplida di Stentinello pare cercasse di soddisfare

« l'occhio con l'impiego di forme bensì esclusivamente geometriche,
« ma combinate con molta varietà e ricchezza » (1).

Nè più nè meno del vasaio neolitico sardo. Così il siculo mandriano che, non sono molti anni, decorava con disegni geometrici un bastone, ora conservato nel Museo Etnologico di Palermo, rifaceva, perpetuandolo, lo stile neolitico, è fratello in arte del sardo di cui abbiamo poc'ora discorso, che abbelliva degli stessi disegni il suo zufolo di canna (2).

La decorazione a disegni geometrici variamente disposti e intersecati, è carattere comune alla stoviglia dell'epoca neolitica e che prende solo maggiore o minore sviluppo ed eleganza a seconda dell'ingegno dell'artista e del luogo. In Sardegna come in Sicilia, nelle Marche come nelle due precedenti (3). E i denti di lupo o meglio le linee a zig-zag impresse nelle stoviglie, nei fregi architettonici prendono dimensioni e parvenza di denti di pescecane.

Ma è la stessa essenza musicale dello zufolo da pastore sardo, che rimanda questo strumento ad arcaicissima origine.

La tecnica degli strumenti a fiato à conquistato gli armonici certamente fin dalle più remote epoche. Ottenere due suoni di diversa altezza con diverso grado di spinta di fiato su una istessa lunghezza di tubo, è caso così facile a verificarsi, specialmente in suonatori poco esperti e fantasiosi quali dovettero essere gli uomini dell'età della pietra e quali sono i primitivi d'oggi, che ben possiamo apporci essersi verificato quasi contemporaneamente alla conquista del primo strumento aerofono. Ma l'impiego regolare di detti suoni armonici, così da servire ad ampliare l'estensione della gamma degli strumenti, avvenne, al contrario, molto più tardi. A questo tardare contribuendo anche il fatto che l'orecchio primitivo si contentò, per lungo tempo, di una giustezza di suono molto approssimativa.

Se noi ora consideriamo che lo zufolo pastorale sardo non à che quattro fori laterali con, al più, un armonico per ognuno dei primi due, vediamo che il suonatore, in definitiva non può disporre che di sei o sette suoni. Se a ciò aggiungiamo la incerta emissione e

(1) A. Orsi, *Stazione neolitica di Stentinello (Siracusa)*, in « Bollettino di Paletnologia Italiana » anno XVI, 1890, n. 12, dicembre.

(2) G. Pitré, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, Reber, 1813, p. 125.

(3) G. A. Colini, *Necropoli del Pianello presso Genga (Ancona) e l'origine della civiltà del ferro in Italia*, in « Bollettino di Paletnologia Italiana » 1913, n. 1-5.

la più incerta intonazione, dobbiamo concludere che quando egli pretende di suonare nel suo rusticale calamo i motivi del ballo nazionale, egli lo fa più intenzionalmente che realmente, contentandosi molto più del ritmo che del suono.

Infine, tenendo presenti i diversi dati che l'archeologia e l'etnofonia ci forniscono al riguardo del *sulittu de pastori*, possiamo dire con quella relativa sicurezza che certi studi consentono, che organologia strumentale, decorazione, tecnica di suonarlo ed etnofonia, concorrono a farci ritenere che lo zufolo pastorale di canna risale per lo meno all'età neolitica.

Pipaiòlu (Vedi Tav. V).

Pipaiòlu (1), *sulittu* e *tamburinu*, zufolo e tamburino, e, nel Logudoro, *piffaru*, piffero.

Zufolo a bocca zeppata, tubo aperto, cilindrico, sempre in legno, più precisamente in sambuco comune o maggiore — il *sambucus nigra* di Linneo — detto in sarda lingua *samùcu femina*. Si adopera questa specie perchè è quella che ha il midollo più grosso e tenero così che è il più facile ad essere foggiato a tubo. Col tempo e l'uso, prende un bel colore giallo scuro e diviene duro e liscio come il bosso. Lungo in media poco più di mezzo metro, ha il taglio

(1) *Pipaiòlu* e anche *pipaiòu*, da pipa, bocciolo per bruciare tabacco. Questa parola, quindi, par significare, per similitudine, dal modo di reggere lo strumento: zufolo a guisa di pipa. È notevole il fatto che in molte altre lingue e dialetti lo zufolo venga chiamato con nomi similari, come l'inglese *pipe*, francese *pipeau*, tedesco *pfeife*, provenzale e spagnolo *pipa*, olandese *lokpijpie*, nei quali è sempre involuta la parola pipa. Però bisogna anche dire che la parola *pipa*, derivante dal latino *pipa*, cornamusa, zufolo, cannello, è in questo significato che è usata e non in quello derivato da ordigno da fumare, venuto dopo, come nel dialetto sardo. Ma l'origine è da ricercarsi in intento imitativo dall'iniziale moto delle labbra *p* e uscita del fiato *f*. Il nome *pipaiòlu* non è usato che in quel d'Oristano.

Lo storico sassarese Pasquale Tola, in un opuscolo del 1835, intitolato: *Le feste popolari di Mezz'Agosto*; l'Orrù nel *Dizionario biografico dei musicisti*, Firenze, 1897, e il Giacomelli in *Della musica in Sardegna*, Cagliari, 1896, parlano di uno strumento a fiato che per essere accompagnato dal tamburo e per prendere il nome di *pipiriolu* ad Ossi, e di *pifferu* in quel di Cagliari e *piffaru* in quel di Sassari, potrebbe essere scambiato con lo strumento di cui discorriamo. Ma mentre il *pipaiòlu* è un aerofono a bocca zeppata, e cioè un flauto a becco, quest'altro di cui si discorre nei sopracitati libri appartiene alla famiglia dei flauti traversi, cioè aerofoni a imboccatura

della zeppa terminato da una lamina di metallo contro cui si va a frangere il fiato. I fori laterali, tre: due sulla faccia anteriore, il terzo su la faccia posteriore. Vicini all'estremità inferiore del tubo, quello sul lato posteriore un poco più in alto, come sempre in strumenti del genere. Retto e suonato con la mano sinistra, è assicurato per mezzo di un nastro che partendo dalla estremità inferiore dello strumento va ad avvolgersi al polso di detta mano. Le dita che giocano su i fori anteriori, l' indice ed il medio; sul foro posteriore, il pollice.

Per quanto con tre soli fori, la relativa lunghezza e lo stretto diametro del tubo permettono di dividere la colonna d'aria in parecchi fusi, ottenendo così con i nodi acustici una serie completa di suoni armonici. Una media di diciassette suoni di cui però alcuni di così difficile emissione che la scala si riduce praticamente ad una dozzina circa.

* * *

La tecnica del fiato, la stessa del flauto e di tutti gli strumenti a bocca zeppata. Tecnica che consente l'esecuzione di passi rapidi, staccati, mediante il colpo di lingua, ciò che conferisce un colore brillante a tutte le musiche eseguite in questo zufolo.

I passi legati, poco agevoli, del resto non si incontrano nella musica che per solito vi si eseguisce.

laterale semplice. Ad essere più esatti, oggi non è che un vero e piccolo flauto, quel che chiamasi « quartino » costruito in una fabbrica di strumenti musicali, a sei fori liberi nei quali il suonatore impiega ambo le mani, la sinistra più vicina alla bocca. Sospetto trattarsi di una edizione riveduta e corretta del pastorale strumento sardo, ma me ne manca la certezza poichè nei paesi ove è in uso, Ossi, Ploaghel, Nulvi, Sassari, lo è da oltre un secolo e quindi nessuna traccia rimane, se pur era, della sua foggia originale pastorale. Comunque, prendendo il posto dello strumento etnico isolano ne esegue anche le musiche, come ben canta il poeta sassarese Calvia: « *Lu piffaru e tamburu, e sona ruglia forti, tra marcia e duru-duru, cun noti lunghi e forti* ». Il tamburo, naturalmente, vien suonato da altra persona, ma questa divisione è avvenuta anche in altre zone etniche, p. es. nella Spagna, pure usando contemporaneamente l'originario piffero a bocca zeppata.

Raccolgo solo la parola *piffaru*, registrata dallo Spano nel suo *Vocabolario italiano - sardo*, Cagliari, 1852, e non pure quella usata nel meridione dell' isola e registrata dal Porru, *Dizionariu universali sardu-italianu*, Cagliari, 1832, perchè italianizzata. *Piffaru* o *pifaru* è termine spagnolo come *tecla*, *manto*, *arrenconi*, *ventana*, *sumbreri*, per tasto, coperta, cantante, finestra, cappello, ancor non molti anni usati in Sardegna.

Il Mahillon (1), con altri competenti, parla, riguardo allo zufolo provenzale, di progressione cromatica ottenuta mercè l'apertura dei fori laterali a metà e per intiero. Si tratterebbe, in definitiva, di una precedente pratica empirica di ciò che assai più tardi si ottenne con la tecnica degli anelli nei modernissimi strumenti orchestrali. Tecnica frutto di conoscenze acustiche progredite. Per quanto riguarda lo strumento sardo, interrogati i pastorali esecutori, tutti concordemente mi dissero ignorare la tecnica delle mezze aperture per ottenere i semitoni.

* * *

Le musiche eseguite sul *pipaiòlu,* marce nuziali, danze, elementi del ballo sardo. Musiche tutte che, al contrario che nelle maliconiche *launeddas,* acquistano insolito carattere brillante, gaio, vivace.

I suonatori, un tempo erano stipendiati da rustiche associazioni di giovani ballerini e confraternite religiose, per suonare in tutte le pubblche feste, profane e religiose e, tutte le domeniche, nella piazza della chiesa, alla fine della funzione religiosa.

* * *

Il *pipaiòlu,* come indica l'altro suo nome, *sulittu* e *tamburinu,* è compagno inseparabile del tamburo. Tanto inseparabile che i due strumenti vengono suonati dalla stessa persona.

Questo tamburino a due membrane, con due corde fatte di crini di cavallo, tese su la membrana inferiore; è tenuto sul fianco sinistro sul quale poggia, per mezzo di una cinghia legata al braccio sinistro, così che mentre la mano di questa stessa parte regge e suona lo zufolo, la mano destra batte con una bacchetta di legno duro, sul tamburo.

* * *

Il primo accenno del *sulittu* e *tamburinu* sardo, si trova in un interessante e curioso volume di certo Giuseppe Fuos di Baden, nel quale, sotto forma di lettere, sono descritti gli usi e i costumi che più colpirono l'attenzione dell'autore nel tempo del suo soggiorno

(1) *Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles,* Gand, 1912.

in Sardegna in qualità di cappellano del reggimento *Rojal Allemand* che stava al servizio del Re di quest'isola. Ecco l'accenno in parola con alcuni curiosi apprezzamenti:

« Nella maggior parte delle feste religiose, sotto la porta della « chiesa sta un uomo con un piffero in bocca, ed un piccolo tam- « buro, il quale ad onore del Santo e ad edificazione dei fedeli suona « per l' intero giorno il comune ballo dei sardi, la qual musica è « perfettamente simile alla danza degli orsi. Nulla è pei sardi più « solenne di una festa religiosa. La prima cosa. che in essa deve « trovarsi, si è un tamburino ovvero un pifferaro. Il loro ufficio « è, non solo di stare l' intiero giorno alla porta della chiesa, e di « divertire il Santo e i suoi devoti con tutte le marce e le danze « che essi hanno imparato sul loro strumento, ma essi debbono, an- « che nella processione andare innanzi al Santo, e suonare senza « interruzione alcuna. Simili musicanti non si possono avere dalle « truppe; essi quindi sono sardi, e l' intero giorno con tamburo e « piffero suonano la solita danza dei Sardi; ovvero chi non è così « abile da maneggiare allo stesso tempo ambi questi strumenti, ado- « pera il piffero solo » (1).

Il secondo accenno, brevissimo e puramente occasionale è del La Marmora, il quale, parlando del ballo tondo, dice che: « *Dans « les cantons du cap méridional, on danse ordinairement au son de « la launedda, et quelquefois à celui du fifre et du tamburin* » (2).

Il terzo accenno, infine, è in un opuscolo che sulla musica in Sardegna ne ha lasciato uno dei maestri che diressero la cappella del Duomo di Cagliari, e cioè il maestro Oneto.

Questi, pur attraverso non pochi errori e confusione fra strumenti di diversa specie, ha però toccato il tasto giusto dicendo: « Altro strumento che merita tutta l'attenzione dei conoscitori di « musica antica è un'altra specie di tibia, usata nel capo meridio- « nale della Sardegna, e particolarmente nel Campidano di Cagliari, « appellato *sulittu*. *Sulittu* e *tamburinu* del capo meridionale della « Sardegna, si usa tuttavia nella Provenza sotto il nome di *tùmbu- « rin e galoubet* » (3).

Con tutto ciò, nessuno ha pensato a indagare nè sul luogo di provenienza nè su la sua genealogia.

(1) G. Fuos, *La Sardegna nel 1773-1776 descritta da un contemporaneo*, traduz. it. di P. Gastaldi-Millelire, Cagliari, 1899, a pag. 153 e 168.

(2) Albert de La Marmora, *Voyage en Sardaigne*, Paris, 1830, ed. Bocca. vol. II, p. 259.

(3) N. Oneto, *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari, 1841.

* * *

Quali le origini di questa strumento?

Cronologicamente i suoi caratteri di strumento pastorale, la organologia ancora involuta, il materiale stesso adoperato, lo indicano strumento primitivo, diciamo pure protostorico poichè alcuni dettagli della sua organologia, la lastra di metallo per esempio, sono chiaramente raccolti in secoli posteriori all'età preistorica, neolitica e perfino alla prima età del bronzo.

Diretto discendente dello zufolo di canna, mentre questo si arricchisce di un maggior numero di fori e si abbella di una decorazione di squisito gusto ma resta in realtà ciò che era, e cioè il coevo del tritone marino e del corno ricavato dalla difesa taurina, quando si trasforma nella materia, e cioè non appena l'uomo scoprì la possibilità di costruire tubi con altro materiale vegetale che non fosse la canna diviene l'attuale *pipaiòlu*. Il materiale portò con sè le susseguenti modificazioni. Così, il ristretto numero dei fori riteniamo suggeriti dalla volontà di riunire in un solo individuo i due generi di strumenti allora conosciuti: l'inflatile e il pulsatile. Dovendo contemporaneamente sostenere e suonare con una sola mano lo zufolo, mentre con l'altra doveva ritmare sul tamburo, era ovvio che l'uomo pensasse a ridurre al minimo il gioco delle dita sullo strumento a fiato.

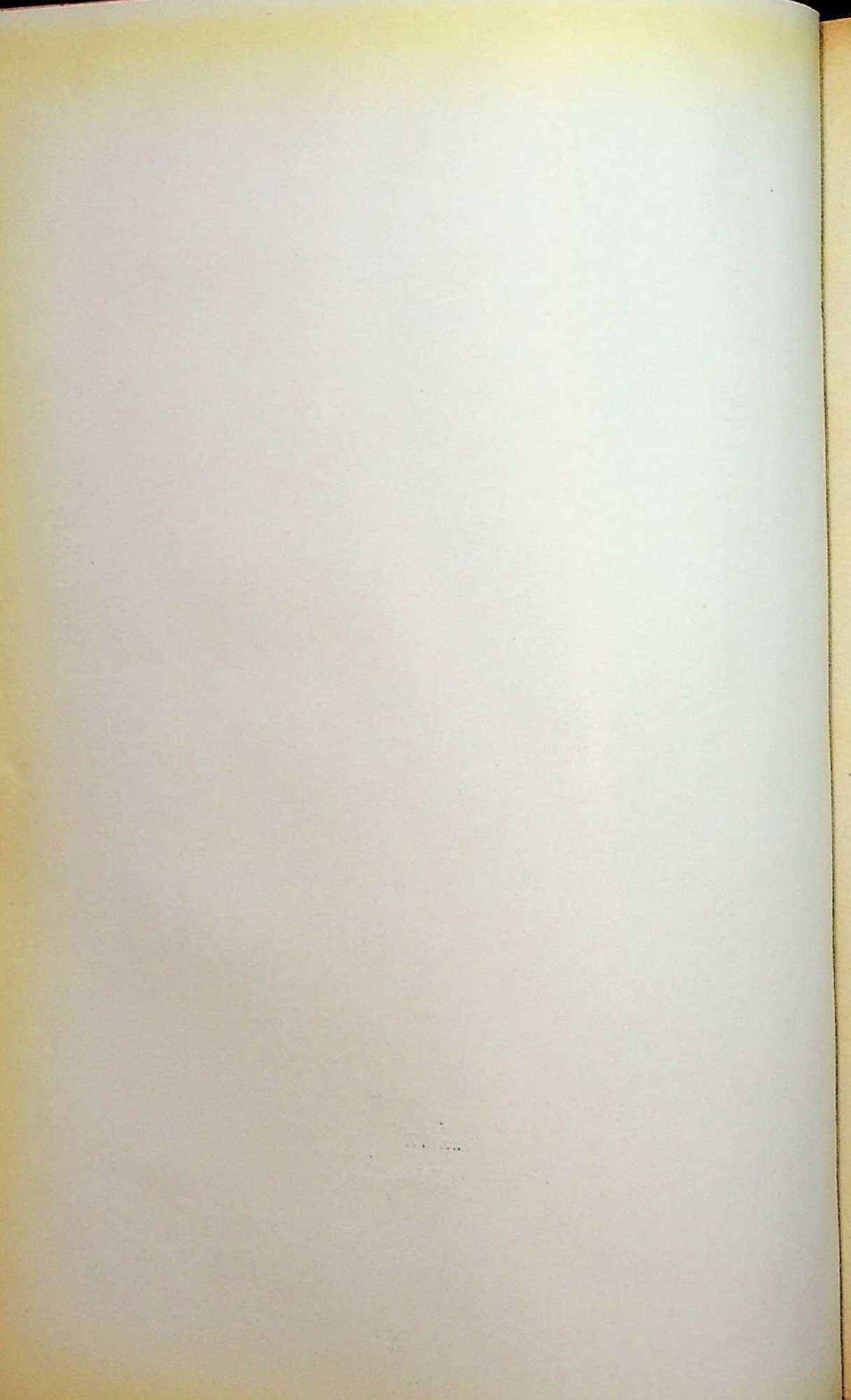
* * *

Geograficamente la questione è altra.

Io, poligenetico convinto, penso che la storia degli strumenti aerofoni di un popolo, possa essere la storia degli stessi strumenti presso gli altri popoli, senza pensare a emigrazioni, a trasporti e simili, cose tutte assai malagevoli, diciamo per le quali occorre molta fantasia e molta buona volontà. Così è ch' io penso che l'adoperare la conchiglia di tritone quale strumento da suono sia fatto avvenuto in Sardegna indipendentemente dagli altri siti, ma nell'epoca corrispondente. Per spiegarmi più chiaramente dico ch' io intendo riferirmi alla *facies* di una data epoca senza preoccuparmi della contemporaneità cronologica. Allo stesso modo posso pensare che in Sardegna, venuto il momento di evoluzione antropologica pari a quella o già avvenuta o da avvenire in altri luoghi, vi sia stato costruito lo zufolo di canna come già era o doveva essere in altre regioni.

Tutto questo in senso relativo ed incerto, per quanto anche nei processi giudiziari, sono molto spesso più sicure le prove indiziarie

Tav. VI.

Suonatore di *launèddas*

che quelle così dette materiali o positive. Ma quando si arriva ad un certo punto del cammino percorso dall'umanità, vien quasi imperioso il pensare al percorso che può aver seguito un dato tipo di abitazione, di manufatto, di strumento musicale. Tanto più per quest'ultimo in quanto a ciò può indurci anche la identità o somiglianza delle musiche in esso eseguite.

Quale, allora, la via percorsa dalla zufolo sardo chiamato *pipaiòlu?*

Bisogna che, pur in poche parole esponga quanto ò ampiamente documentato in un altro mio volume che ho in cantiere pronto al varo, intorno alle origini dell'antropofonia, ai grandi centri etnofonici e alle vie percorse da uno di essi.

Per me i grandi centri antropofonici, quelli cioè che possiamo definire le culle da cui è sorta tutta la musica umana: l'Asia, l'Africa. Ciò, nonostante le nuove scoperte antropologiche fatte nell'America e che sembrano aprire nuovi orizzonti o modificare l'orientamento di tali studi. E ciò a parte la questione dell'Australia che, finora, si presenta come una grande incognita.

L'Asia, chiusa in se stessa, con una etnofonia così fortemente impastata da superfetazioni ideologiche e filosofiche che ben poco di essa, e solo il profondissimo strato sentimentale e sensoriale umano, poteva aver modo di varcare i confini della razza per attecchire in plaghe extra asiatiche. È risaputo che i caratteri asiatici, cioè cinesi, poichè la Cina è la tipica dell'Asia, sono così differenti da quelli di tutti gli altri popoli, da essere sempre facilmente riconoscibili, anche nelle più complesse contingenze perchè tetragoni ad ogni esteriore influenza (1). Per tal modo l'etnofonia asiatico-cinese non solo non varca i confini della propria razza, restando completamente estranea alla musica di tutto il resto del mondo, ma si fossilizza nelle forme prese durante le sue prime grandi ed uniche civiltà, così da rimanere ancora ai nostri tempi una musica a sè, con arcaiche ed ermetiche forme, degne di essere studiate dalla nostra musicologia come uno dei più strani fenomeni etnofonici, poichè si tratta di una musica non primitiva, anzi frutto di sottilissime speculazioni metafisiche, ma che pure risale a una altissima antichità.

L'altra culla antropofonica, l'Africa.

Nell'Africa squallida, desertica, e allo stesso tempo esuberante, potente nel regno vegetale come nell'animale, fermenta e finalmente

(1) A. Fr. Gfroerer, *Histoire primitive du genre humaine.* Traduzione francese, Turnai, 1864, dice essersi potuto stabilire che nell'Antico Egitto i migliori e più progrediti manufatti provenivano dalla Cina.

germoglia la espressione più possente del sentimento e del senso umano: la musica. E germoglia in forme semplici, in melodie distese, in note lunghe, cui solo iniziale segno di movimento ritmico è l'acciaccatura prodotta dal singhiozzo, o il zig-zag, se così posso esprimermi, di note alte e basse alternantisi, che sono il naturale riflesso fonico del saltare del corpo nelle barbare danze. Questa musica, che al carattere generale antropico sposa il carattere particolare etnico africano, si distende per tutto il litorale mediterraneo, nei centri di quella particolare civiltà africana che va dall'Egitto al Marocco. Dall'Egitto, ove già la musica aveva conseguito, con la grandezza dei Faraoni, un notevole sviluppo, passa in Europa per la Grecia ove accoglie nuovi elementi semiasiatici di perfezionamento. Dalla Libia dall'Algeria e dal Marocco, col punto di appoggio delle isole, Sicilia, Sardegna, Corsica, Malta, Pitiuse, la etnofonia africana, con i suoi strumenti musicali, con le sue melodie, tocca il continente europeo: Spagna, Italia. E da queste due si espande nel resto dell'Europa. Indebolendo, naturalmente i propri caratteri aborigeni e prendendone altri e creando gli ibridi, prima; nuove etnofonie, più tardi.

È con il movimento ora accennato che lo zufolo e tamburino, che hanno già conquistato la loro completezza nella Tunisia e nel Marocco, passano in Europa.

Il *pingullo* degli Indiani Zambesi, dell'Africa meridionale, ha gia forma, costruzione organologica identica allo zufolo sardo. È in legno, a tubo lungo, a bocca zeppata, con identico numero e disposizione dei fori laterali (1). Nelle Baleari non è più un similare, ma è lo stesso zufolo della Sardegna e con la stessa cornice di usi e costumi. In queste isole, che per le scarse comunicazioni col continente, per la mentalità degli abitanti eminentemente conservatrice ed aliena dalle innovazioni, come quella di quasi tutti gli isolani, sono stati gelosamente conservati intatti usi e costumi di passate epoche, completamente tramontati altrove, e si rinviene, come in Sardegna, dopo lo strato base di etnos preistorico, pure assai simile a quello di quest' isola, un nuovo strato etnico in cui assieme a tutto un modo di vivere materiale e morale moresco-spagnolo, perdura anche un'etnofonia in cui risuona la voce del *pifaro*, con le sue marce e le sue danze, nella sua forma più pura.

(1) E. de' Guerinoni, *Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio di Milano*, Hoepli, Milano, 1909; C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Lipsia, 1914; A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936.

Chi legge le opere che fedelmente descrivono queste isole spagnole, vive un'ora di intiera vita sarda, o meglio di quella stessa caratteristica civiltà che di sè informò la vita esteriore ed interiore delle Baleari, di Malta, della Sardegna, della Sicilia, della Corsica, della Penisola Iberica, della Provenza e della bassa Italia.

Ecco dunque come il Grasset descrive una festa campestre dell' isola di Maiorca: « Il venti d'agosto si tiene una fiera per il be-« stiame in una vasta pianura, circa a due leghe da Palma, presso « un'abbazia di frati di S. Bernardino; il popolo vi si reca in folla; « tutte le vetture sono in moto, fin'anco i carretti che si noleggiano « a caro prezzo. La pianura è coperta di piccole botteghe; ivi, nel « mezzo delle belanti greggie, drappelli di giovani soldati, fanno un « campestre pranzo. Quivi altri si danno al ballo col suono delle « rusticali canne » (1).

Ebbene, anch' io se dovessi descrivere una festa contadinesca sarda, non potrei farlo con altre parole, e le « rusticali canne » altro non sono che uno strumento molto in uso in quelle isole, chiamato *cheremia* o *chirimia*, vera e propria *launéddas* sarde, ma ad una sola canna. Quanto allo zufolo di cui è oggetto in queste pagine, ad Ibiza, ove fino a pochi anni fa era molto in uso, prende il nome di *flaüta* o *flaütin*, con lo stesso nome cioè col quale molto spesso lo chiamano gli spagnoli, in luogo del più proprio e comune *pifaro*. Ecco perchè il Vuillier, nella sua importante opera su i costumi di tali isole, descrivendo una danza popolare, dice: « *Aux sons du tambo et du flautin* » (2). Ma questa denominazione ci fa pensare ad una possibile sostituzione di strumento, sul genere di quella che abbiamo veduto praticare in qualche paese della Sardegna ove in luogo dell' indigeno *pipaiolu* viene adoperato un flauto. Del resto, nella nomenclatura etnica, spesso uno stesso strumento prende nomi diversi. Il Vuillier, nel già citato volume, nel sommario dell'ottavo capitolo cita: « *Les caramelles de Natividad* » (3); mentre l' Erzherzog chiama lo stesso strumento « *fabiol* »: « *Die Procession und die Cosiero fuhren dann unterden*

(1) A. Grasset, *Viaggio nelle isole Baleari e Pitiuse*, traduz. dal franc. Napoli, 1832.

(2) G. Vuillier, *Les Iles oubliées*, Hachette, Paris, 1893. E per la Spagna l' interessante opera di Pierre Paris, *Essai sur l'art et l' industrie de l'Espagne primitive*, 2 vol. Paris, 1903, Lerous ed.

(3) *Caramillo* à i suoi corrispondenti italiani « cennamella » « cemamella » « cemmamella »; il francese *chalumeau*; il siciliano *chiaramedda* o *cirramedda*, che indica la cornamusa.

«*Klängen des tamborino und del Fabiol einem tanze auf*» (1). Strumento simile nella fattura generale al *pipaiòlu* sardo e al *pifaro* spagnolo e balearico, ma con sei fori laterali, in luogo di tre, di cui quattro su la faccia anteriore e due su quella posteriore.

Dalle Pituise alla Spagna, e da questa, valicati i Pirenei, nella Provenza francese era facile, logica, inevitabile la trasmigrazione.

Provenza, meridione, sole, miraggio, espansività, esagerazione spontanea, e ingenua, vivacità, colore. Come li à fedelmente dipinti il pensoso autore dell' indimenticabile Tartarino! E del tradizionale loro strumento, il *galoubet et tamburin*, di cui si era preso anche lo Zola che lo teneva al centro di un trionfo che faceva bella mostra di sè alla parete della sua sala da pranzo, come ne restò colpito e come ne seppe trarre un gustoso capitolo, *Mon tambourinaire*, tra il faceto e il malinconico, per il suo *Trente ans de Paris*, e come artisticamente lo dipinge in quell'altro suo capolavoro che è *Numa Roumestan*. Ed anche Federico Mistral, il delicato poeta di *Mirella*, nella candida passione per il colore locale, era un ammiratore del nazionale *galoubet* (2) *et tamburin* (3) o come talvolta viene anche chiamato *tutupanpan*, con onomatopeico vocabolo dal suono del pifero — *tutu* — e del tamburino — *panpan*. Vocabolo di cui Alfonso Daudet si è servito in *Port-Tarascon*. Il solo tamburino viene invece chiamato *tamburina*, e, talvolta, *tountouna*.

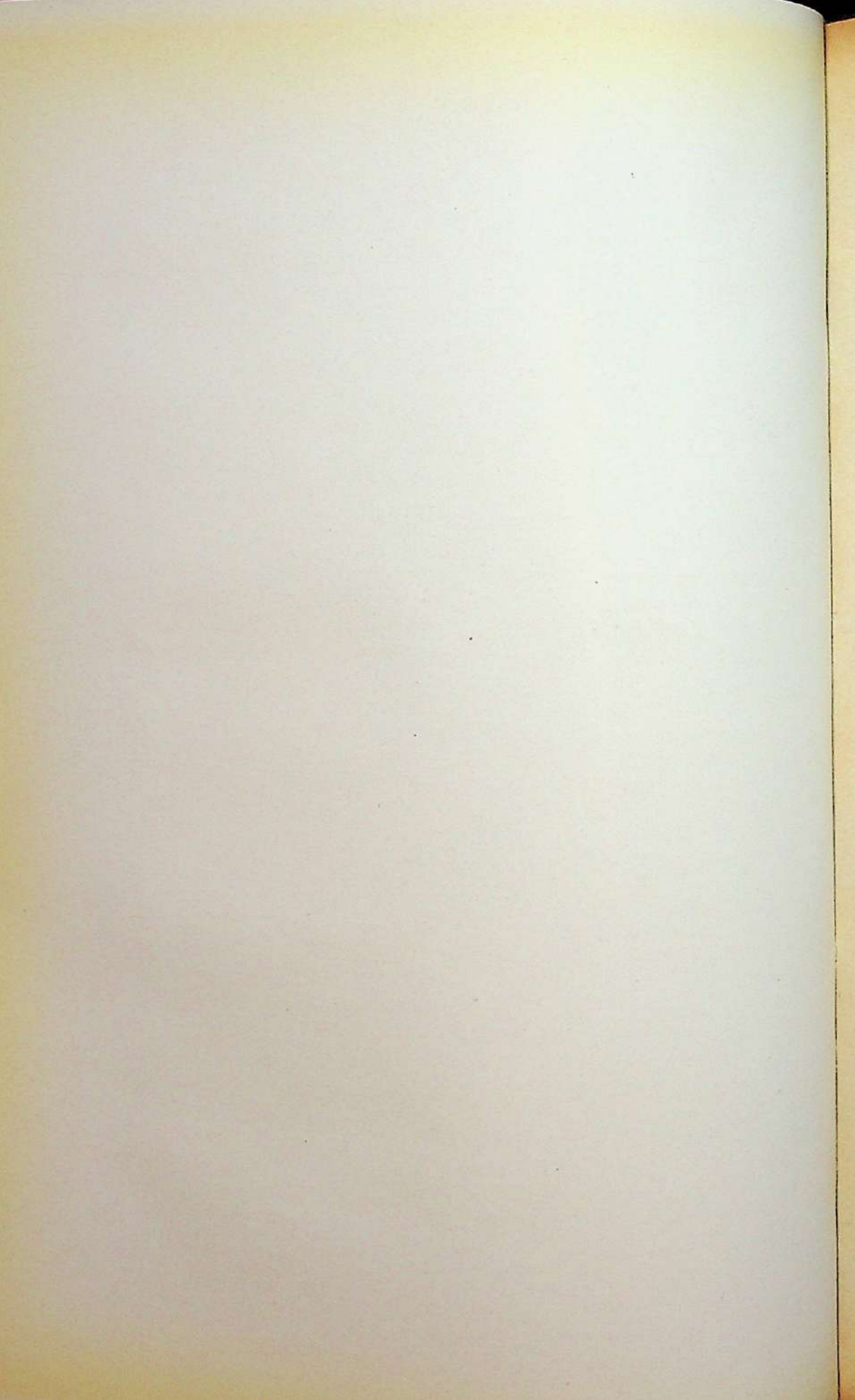
Val qui la pena di confutare l'asserzione di Michele Praetorius che nel suo *Theatrum musicum instrumentorum* attribuisce un'origine inglese al *galoubet*? Ne varrebbe la pena se prendessimo sul serio tutte quelle storie della musica che da quell'epoca in poi, cioè dai primi del 1600, fino ai nostri giorni, vengono gettandosi l'un l'altra, come palla da gioco, l'allegra novella che la musica, proprio la musica, badate bene, in cui l' Inghilterra brilla assai poco, va debitrice alle Isole Britanniche, del basso tenuto, del falso bordone,

(1) Ludovig Salvator Erzherzog, *Die Balearen*, Würzburg und Leipzig, 1897.

(2) Riepilogando la nomenclatura di questo strumento: *pingullu*, nello Zambese; *pifaro* e *flauto* nelle Baleari; *pifaro* nella penisola iberica; *pipaiolu*, in Sardegna; *galoubet* e *tutù* nella Provenza francese; *schwiegel* o *schwägel* e qualche volta anche *stamensien-Pfeiff* in tedesco; inglese *Pabor-pipe*.

(3) F. Vidal, *Lou tambourin, istori de l'istrument provençau*, Aix, Remondet-Aubin, 1864. Una minuta descrizione del *galaubet* provenzale aveva già dato il Lichtenthal nel suo *Dizionario e bibliografia della musica*, 1826. Altri: Lombardon-Montezan, *Notice sur le tambourin et les autres instruments de la musique provençale*; De Laborde, *Essai sur la Musique*.

Tav. VII.

Statuetta bronzea raffigurante il preistorico suonatore di *launèddas*. Museo Archeologico di Cagliari.

della polifonia, dell'arpa, degli strumenti ad arco. Ma noi non abbiamo nè voglia nè tempo di prenderle sul serio.

E val egli la pena di confutare l'opinione del signor Schaeffner che dice che: «*De toutes façons, le flageolet se place en dernier.* « *Son aire de diffusion est considerable: si l'antiquité méditerranée-* « *enne paraît l'avoir totalement ignoré, cet instrument est répandu* « *à travers toute l'Europe, en Afrique blanche, dans toute l'Asie* « *australe, en Malaise, en Amérique, — ou il se présente comme* « *objet pre-colombien au Mexique et post-colombien au Pe-* « *rou?*» (1).

Ne val la pena per l'autorità del nome che potrebbe indurre in errore i male informati. Ma non confutare, intendiamo, ma semplicemente ricordare, riunire qui pro memoria alcuni fatti che mi pare contrastino all'opinione dello Schaeffner, che sembra mettere in dubbio la conoscenza dello zufolo nel bacino Mediterraneo nel periodo preistorico.

Diciamo nel periodo preistorico, chè il fatto storico, risalente alle vere e proprie civiltà, impossibile negare. E noi, in primo luogo non intendiamo per quale ragione, non un paese, ma tutto il vastissimo anello di paesi che formano il bacino Mediterraneo, avrebbero ignorato lo zufolo. E non ci pare trascurabile il fatto che l'avrebbero ignorato popoli di razze diverse, una delle quali, l'Africana, l'avrebbe addirittura ignorato a metà e cioè solo nella parte mediterranea.

C'è un altro fatto che bisognerebbe accertare prima di negare la conoscenza preistorica dello zufolo nelle popolazioni mediterranee. In quale epoca e per quale via questa forma d'organologia strumentale vi sarebbe stata introdotta? Non crediamo facile una risposta e tanto meno una risposta che abbia una parvenza di verisimiglianza.

Intanto, un fatto è certo, positivo, indistruttibile: esemplari di strumenti a bocca zeppata appartenenti ad epoche remotissime furono rinvenuti in terre mediterranee. Come à potuto uno studioso come lo Schaeffner dimenticare un dato di fatto di tale importanza? Pagine addietro noi ci siamo permessi ricordare il suonatore di flauto di canna, a imboccatura trasversale inciso in una paletta di schisto scoperta a Hiérakônpolis nell'alto Egitto; gli zufoli in osso, con la bocca zeppata chiaramente espressa, scoperti dal Lartet in ri-

(1) A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936; p. 253.

postigli di alta preistoria quali sono i *dolmen* dei dintorni di Poitiers; in fine lo zufolo, in osso, meno antico, ma sempre vetustissimo, scoperto in Sardegna, e in cui la zeppa dell'imboccatura è ben segnata ed evidente opera dell'uomo. Cimeli certamente ben riconosciuti dal musicologo francese, compreso quello sardo, perchè fatto da me di pubblica ragione in scritti comparsi in riviste di primaria importanza e che infatti egli cita. E questi ritrovamenti preistorici in terre mediterranee dovevano bastare o rendere molto cauti.

Quando questi fatti sono collegati all'uso persistente di questa forma di organologia strumentale, non vi può essere dubbio alcuno: il Mediterraneo creò, in una antichissima età antropica, per suo conto, la bocca zeppata di cui persiste, per tradizione, attraverso secoli e secoli, lo zufolo pastorale, che preso sviluppo completo e perfezione di forme nelle coste africane penetra in Sardegna (*sulittu de pastori, pipaiòlu* o *sulìttu e tamburinu*); in Sicilia (*friscalettu, friscaloru, faraùtu*); in Corsica (*frischiu, frausi*); nelle Baleari e in Spagna (*fabiol, pifaro*); nella Provenza francese (*galoubet*); per spandersi in Europa con dettagli di materiale o di rifiniture a seconda delle esigenze naturali, del gusto, del grado di civiltà conseguito.

Bisogna poi tener presente che la bocca zeppata non è che una trasformazione graduale, e noi riteniamo accidentale e incidentale, della bocca laterale e della bocca trasversale.

La rottura a zeppa, scheggiata, casualmente, di un labbro della bocca laterale, è fatto che non possa non ammettersi comune in epoche in cui il praticare un foro con orli netti in un corno, in un osso, o in una canna, presentava delle serie difficoltà. Ammesso (e come non ammetterlo?) che ciò sia avvenuto, bisogna del pari ammettere che l'uomo, colpito dalla maggior facilità di ottenere il suono da un foro in cui l'orlo dell'imboccatura opposto a quello da cui si soffia, sia scheggiato e cioè tagliato a zeppa, abbia poi di proposito tagliato a zeppa tali imboccature. E ci sono infatti strumenti selvaggi da suonare a bocca laterale, in cui parte di questa bocca è tagliata a lama, cioè a zeppa. Ma è nella bocca trasversale che il fatto si verifica con più evidenza, poichè già in questo tipo d'imboccatura più di uno strumento tradizionale à una porzione dell'orlo tagliata a zeppa a facilitare l'emissione del suono. Ed è così che spieghiamo l'evoluzione della imboccatura semplice che da laterale e trasversale diventa zeppata. Ne diamo uno schema grafico, poichè esso, più di ogni parola può aiutarci ad intenderci.

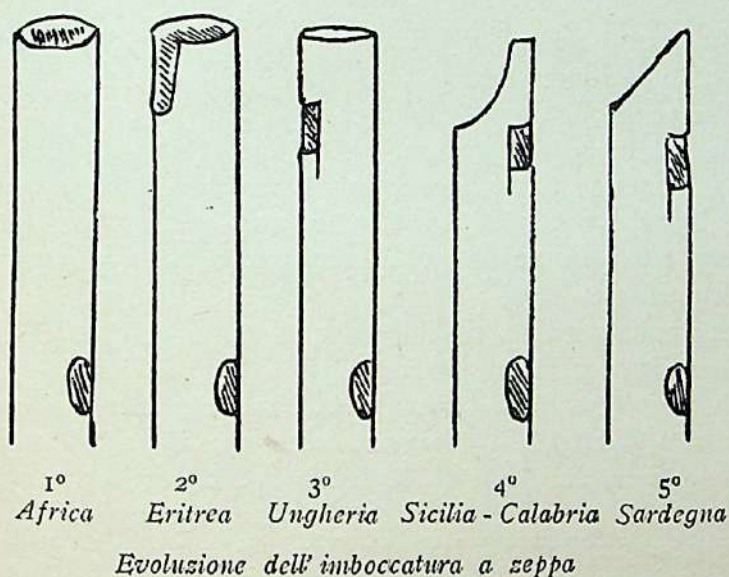
Nel disegno, da sinistra a destra, sono raffigurati;

1° imboccatura trasversale a taglio netto, in canna;

2° imboccatura trasversale, rotta da un lato e divenuta l'imboccatura dell'*embeltà* dell'Eritrea. È in canna;

3° imboccatura trasversale a taglio netto, ma in parte otturata e foro laterale tagliato a zeppa, come si presenta nella *furulga* ungherese. È in sambuco. Il passaggio del fiato e l'apertura con la zeppa, su la faccia posteriore dello strumento;

4° e 5° imboccature a becco, con la zeppa su la faccia anteriore, quale é negli zufoli di Sicilia, Calabria e Sardegna.

Evoluzione dell' imboccatura a zeppa

In Tripolitania è uno zufolo a imboccatura simile a quello dello zufolo di Sardegna, come ne attesta un campione giacente nel R. Conservatorio Rossini di Pesaro.

Ci pare evidentemente dimostrato che l'evoluzione dovesse seguire, come à seguito, il regolare corso presso tutti i centri etnofonici, in prima linea l'anello Mediterraneo.

Mi era qui indispensabile insistervi per l'affermazione del nuovo concetto della storia della musica che basa la sua culla nel bacino mediterraneo. Concetto di cui abbiamo avuto l'onore di dimostrare la fondatezza al Congresso de la Società internazionale di Musicologia tenutosi a Barcellona nell'Aprile del 1936, alla vigilia della rivoluzione, con una comunicazione intitolata precisamente: *Etnofonia e civiltà mediterranea.*

Launèddas. [Vedi Tav. VI].

Launèddas e anche *lionèddas, leunèddas;* nel Logudoro *hènas, ènas, aènas, bènas,* e tutte le sue corruzioni, da « avena »; in alcuni paesi *trièdda* e *truèdda* e *truvèddas,* forse a indicare le « tre » canne; più raramente *bisònas,* a indicare la contemporaneità dei due suoni che danno le due più brevi canne con fori laterali, senza tener conto della canna pedale, o forse a indicare la canna pedale e la mediana che van legate assieme. *Sonus de canna* (il *c* pronunzia in questo caso *g*) indica tanto lo strumento che la musica in esso eseguita.

Strumento a fiato, a tre canne, polifono, ad ancia semplice battente, a tubi cilindrici.

Tre canne di varia lunghezza (1).

La più lunga è chiamata *tùmbu,* da « tubo » e forse anche dal latino « bombo ». Comunque sono da ricordare il logudorese *tumbàre* e campidanese *attumbài,* cozzare, urtare. Senza fori, fornisce una nota grave che funge da pedale continuo a tutta la musica eseguita su le *launèddas.*

La canna mediana è chiamata *mancòsa mànna,* cioè grande o vera mancina. La canna che resta più a sinistra è il *tùmbu,* ma non avendo fori laterali, la canna su la quale realmente giocano le dita della mano sinistra è la *mancòsa mànna,* e da ciò il suo nome. À quattro fori laterali tutti su la faccia anteriore; loro caratteristica è di essere rettangolari. Sulla stessa linea, ma assai più giù, una stretta apertura longitudinale detta *arrefinu,* che potrebbe tradursi in « registro » in quanto è per mezzo di esso, che, con un pezzetto di cera, viene « registrata » o regolata l'intonazione dello strumento. Tradotto letteralmente *arrefinu* corrisponde a raffinare.

Tùmbu e *mancosa manna* sono legate assieme in modo da andar divergendo verso il basso. Le legature sono tutte in spago impeciato.

La terza canna, la più breve, vien chiamata *mancosèdda,* piccola o meno mancina. Al fatto, viene invece sostenuta e suonata con la mano destra. Anche questa à quattro fori rettangolari su la faccia anteriore del tubo, e, sulla stessa linea, l'apertura detta *arrèfinu.*

(1) Ecco le dimensioni di un gioco di *launeddas*: la canna più lunga o *tumbu,* cm. 66; la mediana o *mancòsa,* cm. 38; la più breve o *mancosèdda,* cm. 35.

In ognuna delle canne, all'estremità superiore è infisso un breve cannello che funge da becco, in campidanese *cabìzza* e in logudorese *cabìtta,* dal latino « capitia ».

Nel becco è escissa un'ancia, campid. *linguàzza,* log. *limbàtta,* ossia « lingua ». Quest'ancia, che è parte integrale del becco, conserva la corteccia come il resto della canna, e la curva del tubo, è cioé a tegolo. La sua estremità vibrante è volta al basso, così che per vibrare il suonatore deve mettere il cannello interamente dentro la cavità orale.

L'assieme delle tre canne vien detto *cunzèrtu,* concerto, o anche *giògu,* gioco, dal *iugum* latino.

Alla stessa guisa che nella nomenclatura storica degli strumenti, abbiamo in una stessa famiglia, ad esempio nelle viole « viola d'amore», «viola pomposa», «viola da gamba» o nei fiati « trombone tenore », « trombone baritono », ecc., così nelle *launèddas* ogni *cunzèrtu* o *giogu,* cioè il complesso di tre canne, prende un nome a seconda della tonalità in cui è tagliato e, nella mente del pastorale suonatore, secondo il timbro più o meno triste, più o meno allegro, più o meno chiaro. Così ci sono *cunzèrtus*: *contrappùntu; òrganu; viùda* (vedova); *fioràssiu* (fiorettaio che serve per le fioriture); *mediàna* e *pipìa* (mediana e bambina). Così il ballo sardo viene per lo più intonato sul *fioràssiu,* mentre il triste accordo delle note funebri spetta alla *viuda.*

Ecco qui una tavola sinottica delle note che danno diversi *cunzértus* di *launèddas*, e un disegno dello strumento con relativa nomenclatura organologica in lingua sarda.

Le *launèddas*, di cui il suonatore suol portare con sè un' intera collezione, tiene in un astuccio, in forma di grosso tubo, un tempo di cuoio, e ora più modestamente di latta, detto *straccàsciu*, dal greco *tarcasiu*, turcasso.

La tecnica della respirazione per ben suonare questo strumento è tutt'affatto particolare in quanto mai deve interrompersi la nota grave del bordone.

Imboccate le tre canne in modo che i tre becchi restino intieramente entro la cavità boccale, e sostenendo lo strumento con le mani, il suonatore spinge il fiato nelle canne senza interruzione, mentre

la respirazione e cioè la ripresa d'aria avviene esclusivamente per il naso. Per arrivare a ciò, a questa respirazione eccezionale, il futuro suonatore, prima di esercitarsi su lo strumento, si esercita soffiando in una cannuccia la cui estremità inferiore pesca in una scodella d'acqua. Tutto il suo impegno sta nell'ottenere che l'acqua gorgogli in continuazione.

Fermiamo subito la nostra attenzione su questo particolare della tecnica respiratoria della *launèddas* sarda per dire che essa, del tutto particolare, à solo riscontro nel modo di respirare dei suonatori africani di *zummàra*, strumento che nella Tripolitania prende il nome di *magrune*. Questa respirazione del suonatore sardo e tripolino, che permette di non interrompere il suono per ore intere, e che è caposaldo della unità etnofonica sardo-africana, precedette forse il sacco dell' ας χαύλης greco e della cornamusa romana.

* * *

Strumento caratteristicamente proprio della Sardegna, è in esso e da esso che sgorga la più genuina musica etnica sarda. Aggiungiamo che quale esso è da diverse diecine di secoli a questa parte, è strumento squisitamente sardo, perchè strumento di altra regione identico a questo noi non conosciamo. Il che equivale a dire che in Sardegna o nato o importato vi à preso uno sviluppo diverso che in tutte le altre zone etnofoniche.

Nato in Sardegna? E chi mai potrebbe asserirlo o negarlo altro che in base ad una propria preconcetta opinione? Identità o affinità e incroci e sovrapposizioni di razze similari può avere tanto creato una psicologia e un gusto musicale identico ad altri popoli così da costrurre, indipendentemente dagli altri, uno strumento identico a quello da tanti altri costruito; quanto può aver favorito l' importazione e acclimatazione di uno strumento al quale poi, gli antichi popoli abitatori dell' isola, abbiano dato particolare fisonomia.

L'ancia semplice battente, a tegolo, con l'estremità libera volta verso il basso, si trova spesso e direi che è caratteristica degli strumenti dell'etnofonia africana, in canna e polifoni, cioè a più canne. Precisiamo, che à la sua importanza: a due canne. Ricordiamo, ad esempio, i diversi tipi di *zummara* o *magrune*, sia in canna (*gusbai*), sia in osso, e cioè le vere e proprie *tibiae pares*, sia con le campane terminali in corno (*gharn*). Ma lo strumento più affine alle *launèddas* sarde, è l'*argul* egiziano. Si potrebbe anzi, senza troppo arrischiare,

dire che sono lo stesso strumento. Messi l'uno a fianco dell'altro, anche il musicologo più esperto in materia non potrebbe trovarci che un'unica differenza nella tecnica organologica: i fori laterali dell'*argul*, rotondi, delle *launèddas* rettangolari; un'unica differenza musicale: l'*argul* a due canne, le *launèddas* a tre.

A quest'ultimo proposito si potrebbe anche pensare, dato che *argul* e *launèddas* ànno la canna pedale e quella media legate assieme, e dato il nome di *bisònas* che in alcuni paesi della Sardegna si dà alle *launèddas*, ciò che fa pensare ad una forma o iniziale o sporadica di *launèddas* a due canne, che la terza canna adoperata prima per prova di bravura da qualche suonatore più abile degli altri, sia stata poi introdotta nell'uso comune dei sardi suonatori.

Launèddas sarde — *Argul egiziano*

Ma in che epoca ciò avvenne, se pur avvenne?

Certo in epoca lontanissima, che, non volendo largheggiare, potrebbe, per approssimazione, indicarsi per la neolitica.

Come ebbi a suo tempo fatto di pubblica ragione, nello studiare gli oggetti conservati nel Museo Archeologico di Cagliari, ebbi la ventura di osservare una bronzea statuetta di epoca preistorica o protostorica, e classificata per un suonatore di doppia tibia. Ma un accurato esame del particolare musicale mi rivelò, impensatamente, il più prezioso fra i cimeli della etnofonia sarda che potessi mai immaginare: la statuetta rappresentava, prova irrefragabile dell'antichissima origine dello strumento, un arcaico suonatore di *launèddas*. [Vedi Tav. VII].

E la statuetta essendo stata ritrovata presso Ittiri, villaggio della provincia di Sassari, assieme al perdurare se non dello strumento, almeno del suo nome anche nella parte settentrionale dell'isola, prova anche che le *launèddas*, ritenute strumento caratteristico dei sardi del sud, furono invece un tempo diffuse in tutta la Sardegna. Ora, se noi riflettiamo che lo strumento dovette passare per lunga trafila d'anni prima che l'uomo, col suo coltellino di selce, riescisse

a dar forma completa al suo strumento musicale, e che la statuetta in parola non può segnare il primo passo del pastorale strumento, ma, al contrario, deve essere una consacrazione, una esaltazione della musica divenuta centro della religione della fecondità, e il suonatore sacerdote è simbolo di questa religione, bisogna dedurre che le *launèddas* debbono risalire ben oltre nei tempi.

La statuetta bronzea, in atto di sedere, imbocca le classiche tradizionali tre canne, il cui suono eccita il proprio e l'altrui senso genetico.

* * *

Ma fra le *launèddas* della più alta preistoria e quelle ora viventi c'è un singolare punto d'appoggio che starebbe a provare l'esistenza e la persistenza, fino a un certo tempo almeno, dell'*argul* o, se vogliamo essere più precisi delle *launèddas* a due sole canne, *bisònas,* in Sardegna in tempi remoti.

Nel Museo Archeologico di Cagliari, si conservano cinque esemplari di statuette in terracotta che ne forniscono la prova. Prova da me già altrove illustrata.

Il canonico Giovanni Spano, illustratore del primo esemplare scoperto a Tarros (1), ne scrisse: « Personaggio nudo androgino « a quanto pare, seduto come sopra un sasso, il quale imbocca due « tibie appoggiandole sopra ambe le orecchie di un tenero bambino « nudo e semimorto, se pure non è addormentato. Egli è accoccolato « tra le gambe del suonatore, colle manine incrociate sopra il ginoc- « chio destro. La figura principale à rada barba, le gote gonfie per « esprimere il fiato raccolto e sopra della testa tiene come un modio « in forma circolare » (2).

Il Taramelli, che fu per molti anni direttore di detto museo, tornando sull'argomento a proposito di altri esemplari, così li illustra: « I due altri timiaterii, pure delle necropoli Tharrensi, riprodu- « cono la figura mostruosa di un Bes barbato che suona la doppia « tibia, seduto sulle due gambe accosciate, mentre tra le ginocchia

(1) Tarros o Tharros, antica città di Sardegna, rammentata da Antonino nel suo *Itinerario* (Amsterdam, 1735) e dalle cui rovine credesi fabbricata la città di Oristano.

(2) G. Spano, *Bollettino Archeologico Sardo,* anno IV, settembre 1858.

« accoccolata in terra, é una figuretta di negro addormentato che re-
« clina il capo su le ginocchia. Tali figurine, che troviamo frequenti
« fra i prodotti di Rodi, di Tebe, dell'Asia Minore (1), sono abba-
« stanza diffuse nelle necropoli dei cartaginesi, dove esse tengono il
« posto delle primitive figurine di Bes, di tipo più schiettamente orien-
« tale, e preludono alle figurette di tipo silenico, più schiettamente
« ellenico, che si trovano nelle tombe puniche di periodo più recente.
« Anche i motivi di figurine di negro sono fra quelli che si trovano
« con una certa frequenza sia in Cartagine che in Sardegna, taluni
« di riproduzione greca, ma spesso dell'arte punica locale » (2).

« Arte punica locale » e il cartellino che è in fondo alla vetrina conferma: *Figurine puniche provenienti da necropoli varie della Sardegna.*

Arte punica locale equivale ad « arte praticata dai punici in Sardegna » o, ancora, ad « arte a caratteri punici ma praticata in Sardegna dai sardi ». Nel primo caso la importazione del carattere punico in Sardegna. Nel secondo questa importazione assai men certa, poichè nulla esclude, anzi troppi dati accerterebbero, avere l'arte sarda, per sua natura e senza bisogno di importazioni, gli stessi caratteri dell'arte punica. E in ciò confermerebbe anche il fatto non essersi rinvenuta un'arte sarda a caratteri particolari.

Suonatore di argul, in creta, da scavo in Sardegna

Tralasciando il lato psicologico del gruppo, che raffigura la potenza ipnotica del suono, uno fra i più importanti dei suoi attributi: un fanciullo indotto al dolce sognare dal ronzante suono delle canne nelle quali il Bes modula una lieve ninna-nanna; veniamo al particolare etnografico ed a quello organologico strumentale che, al momento, son quelli che a noi importano.

(1) Winter, *Die Typen der figurlichen terrecotten*, I, 216, 9 (Smirne); 11 (Tebe); Rodi, Camiro ecc.

(2) A. Taramelli, *La collezione di antichità sarde dell' ing. Leone Gouin*, Roma, 1914.

Se noi pensiamo alle lunghe e vive comunicazioni della Sardegna con l'Egitto e con il mondo fenicio (1); che verso la fine del VI secolo av. C. le coste dell' isola si trovavano sotto il dominio di Cartagine, da cui più tardi, verso il 219 av. C. si ebbe la seconda guerra punica; che i Shardana del mare, adibiti come truppe scelte in modo speciale alla persona dei Faraoni, altro non sono che guerrieri sardi; che numerosissime sono in Sardegna le vestigia egiziane, camere mortuarie, sfingi scolpite in pietra non sarda, anzi probabilmente di Assuan, l'antica Syene; in cui sono scolpiti tanti monumenti egiziani, numerosi scarabei. Se guardiamo al tipo africano del fanciullo che dorme, dobbiamo dedurne che la terracotta, sia essa di importazione o di fattura locale, rappresenta un Bes che suona l'*argul* ossia la *bisònas*, forma bifonica della *launèddas*.

E la cosa tanto più probabile quanto meglio ciò si accorda col carattere dei Fenici: «*Absolument dépourvue de littérature, de « sciences et d'arts nationaux, la Phenicie eut à un haut degré le don « de l'imitation et de l'assimilation. Les Phéniciens qui possédè- « rent le génie de l'industrie à un degré non inférieur à leur génie « du commerce, firent d'ailleurs tomber dans la fabrication courante « bien de modèles des arts élevés de l'Egypte et de la Mésopotamie. « Les vases, les bijoux, les armes, les meubles, les broderies des « étoffes, rendirent populaire, dans les contrées les plus lointaines, « les motifs splendides de l'architecture et de la statuaire orienta- « les*» (2).

Il che per noi vorrebbe dire una statuetta fabbricata dai Fenici ma nel perfetto stampo di quelle egiziane. Se poi fabbricata in Cartagine e dopo importata in Sardegna o fabbricata direttamente nell' isola, ciò poco conta. Ma conta per il particolare musicale che esprime in modo indubbio l'*argul*, o le *bisonas*. Le quali nell'ulteriore sviluppo diventano nella remota epoca che precede la statuetta bronzea, lo strumento trifonico detto dai sardi *launèddas*, mentre importato dall'Egitto direttamente in Grecia, vi prende lo sviluppo quale la civiltà ellenica domandava, e pur restando a due canne diviene prezioso nella materia, metallo e avorio, e perfetto nei dettagli organologici, cioè con anelli girevoli per chiavi e cannucce supplementari che la moderna scienza dell'acustica strumentale chiama: ritorti.

(1) Oscar Montelius, *Ricordi della Sardegna*, nella traduz. it., Cagliari 1898.

(2) Gustave Le Bon, *Les premières civilisations*, Paris, al capitolo «*Rôle des Phéniciens dan l'histoire*», pag. 773.

Il Bes, in definitiva, non sarebbe altro che un posteriore documento di una foggia di strumento già sorpassato, o l'espressione di una foggia di strumento tutt'allora in uso, benchè già si usasse la forma trifonica.

* * *

Quando il Patroni, con la fede che danno la scienza e l'arte, scorgeva, fra i ruderi dell'antica romana città di Nora, situata su la sarda spiaggia nei pressi di Pula, un capitello sopra il quale l'archeologo valentissimo immaginava seduto il suonatore dello strumento nazionale dei sardi, additava un punto intermedio nella lunghissima vita di questo strumento (1).

In Sardegna, mentre le legioni romane marciavano al suono delle tube e delle buccine, e i patrizi si dilettavano del suono dell'*aulos* o della *tibia,* i pastori, nelle campagne, facevano risuonare le ronzanti canne delle *launèddas.*

TRUMBÌTTA [Vedi Tav. VIII].

Trumbìtta, trombetta, e, per affinità organologica, *launèdda.*

Strumento a fiato ad ancia semplice battente.

L'ancia, come nelle *launèddas,* è escissa nel cannello stesso che funge da becco, ed à la estremità libera rivolta verso il basso. A differenza però dell'ancia delle *launèddas* è intieramente decorticata e resa piatta e sottile. Il tubo dello strumento, pur esso ricavato dalla canna comune, à quattro fori, tre nella faccia anteriore, uno in quella posteriore. Tali fori, a differenza che nelle *launèddas,* sono rotondi. Più giù dei fori, un'apertura longitudinale che limita la lunghezza della colonna d'aria vibrante.

Si suona a due mani. La sinistra più in alto col pollice sul foro posteriore e l'indice sul più alto anteriore. La destra con l'indice e il medio su i due restanti.

Timbro tagliente simile a quello delle trombette da gioco ad ancia libera. Il cannello ove é l'ancia à sette centimetri, e il tubo risonatore tredici, su uno di diametro.

In Spagna, nelle vicine Baleari, la *cheremia* o *chirimia* le è gemmella in tutto.

(1) *Nora colonia fenicia in Sardegna,* in «Mon. dei Lincei» XIV.

TAMBURRU

Tamburru, tumborru, tammurinu. Non altro che corruzioni dell' italiano «tamburo» e «tamburino».

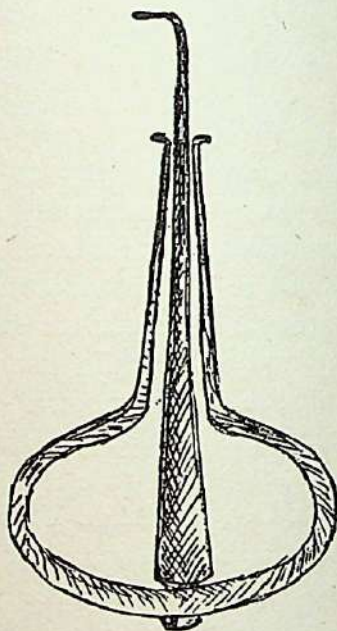
Adesso lo strumento membranofono non à in Sardegna ruolo primario nella etnofonia locale (1). Si potrebbe anzi dire che non appare altro se non in compagnia del *pipaiòlu,* e, solo, nelle processioni dei santi. Non così forse un tempo.

Nel Museo Nazionale di Antichità di Cagliari, e più precisamente nella vetrina N. 47, accanto ad altre statuette in bronzo di divinità, sacerdoti, ed offerenti, e accanto alle statuette di suonatore di *launèddas,* rinvenuta ad Ittiri, e quella del suonatore di corno scoperta a Genòni, trovasi una statuetta in bronzo di suonatore di timpano. Ma, per noi, ancora più interessanti e significative, le statuette in terracotta di origine fenicia, nello scomparto N. 49 dello scaffale VIII, sala II, le quali interpretate a torto come rappresentazioni della Dea Astarte o Tanit col sacro disco, la luna, al petto, sono invece, a nostro avviso, da interpretarsi quale espressione plastica di suonatrici di tamburo basco. A questa interpretazione ci inducono, oltre all'essere stato il tamburo in tutti i tempi strumento prevalentemente femminile e preminente nelle funzioni religiose primitive ed egiziane, e l'esserci altre figurine cretacee, come ad esempio quelle cipriote, nelle quali è chiaramente espressa la funzione musicale, il fatto abbastanza significativo, che agli aurei tempi del carnevale, un mezzo secolo e più fa, le maschere raffiguranti la «panattara» figura tipica sarda, portassero tutte, agitandolo e battendovi con la mano, precisamente il tamburo basco (1).

Suonatrice di Timpano in terracotta, dal Museo di Cagliari.

(1) Delle statuette in parola, di stile fenicio, è fatto cenno in Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art,* vol. III, p. 451.

Trùmfa

Trùnfa nel campidano e in quasi tutta l'isola ove il termine viene dallo spagnolo *trompa de paris;* ma nella Gallura *zampùrra,* forse da zampogna. È lo scacciapensieri, troppo diffuso e noto per doverne stendere la storia, basterà ricordare che, verghetta di ferro in forma di lira, da cui sorge un filo di acciaio, che, tenendo lo strumento fra le labbra, si fa vibrare eccitandolo con brevi colpi di dito. La bocca serve da cassa armonica. Il suono è dolce, armonioso, debole. Da questo strumento i pastori sanno, con vera maestria, trarre i motivi del ballo sardo. Strumento di adozione, ma non isolano di nascita, i sardi lo fecero proprio per la sua costruzione primitiva e per il timbro che rammenta quello degli strumenti etnici della Sardegna.

Trunfa
(scacciapensieri)

Ghitàrra

Per quanto dicano questo nome derivare dal classico greco κιθαρα, lo strumento è di origine moresco-spagnola ed a questa fonte lo deve tutta l'Europa. Ed anzi, quando noi consideriamo ciò esitiamo ad accogliere la tesi del Villoteau (1) che vorrebbe far discendere dal greco anche la voce *Kissar* con la quale vien chiamata una sorta di cetra egiziana la quale poi, in altre zone africane ove è in uso prende nomi diversi, come, ad esempio, *gambusa* nella Somalia Italiana.

In Sardegna, ove fu introdotta dalla Spagna, serve ad accompagnare il canto con particolar modo di modulare. In Sardegna è chiamata *ghitarra* come in spagnolo, ma si scrive come si pronunzia, al contrario che in quest'ultimo.

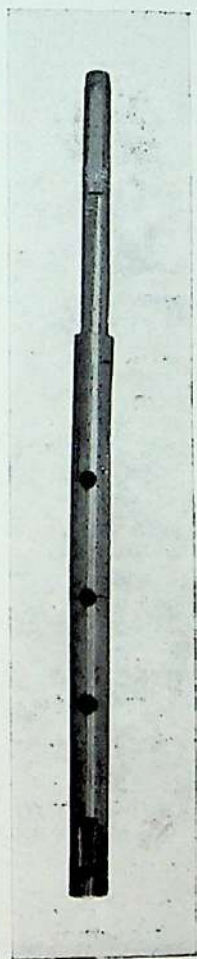
(1) G. Fara, *Appunti di etnofonia comparata,* in « Riv. Mus. It. », Bocca, Torino, 1922, fasc. 2°.

SONÈTTU

Organino a mantice, organetto o *fisarmonica;* non è nella sua attuale forma, strumento etnico nel vero e proprio senso della parola. Ma, discendente del lontano capostipite, il fischietto a bocca trasversale e tubo chiuso; e quindi dal flauto di Pane, la siringa policalame che si trova in uso presso molte popolazioni selvagge e risale alla più alta antichità (1).

Nella forma odierna, opera di lunga sapienza organologica in cui entra a far parte la meccanica, l'organino a mantice fu accolto dal popolo sardo che se ne serve per riprodurvi le musiche locali. Solo a questo titolo esso può figurare nella lista degli strumenti, se non etnici, di quelli almeno usati a scopo popolaresco e dal popolo.

Sotto il nome di *sonèttu* i contadini sardi usano anche le piccole fisarmoniche da suonare con la bocca come il flauto di Pane, su le quali spiegano una rara abilità e sveltezza nell'eseguire il ballo sardo.

(1) La bocca trasversale in Italia rimane nella siringa policalame, usata solo nel settentrione dai famosi *firlinfeu*, che hanno costituito dei veri concerti di questi strumenti. Per i selvaggi ricordiamo la zampogna *huarapitara* o *rondador* degli Indiani dell'Ecuador. Questo strumento veniva usato anche prima della scoperta dell'America presso la tribù dei Quichas Ibarra. Della antichità preistorica della zampogna o flauto di Pane ànno fornito la prova gli scavi archeologici. Ne è parola in un importante brano del *Manuel d'Archeologie* del Dechelette, già citato qualche pagina addietro ma che per comodità del lettore qui ripeto: « *Peut-être est il permis de reconnaître dans lec vestiges matériels exhumes du remplissage des cavernes paléolithiques quelques débris d'instruments de musique. De* 1875, *Piette se croyait en mesure d'affimer que l'homme magdalénien avait pratiqué cet art, connu d'ailleurs sous sa forme rudimentaire, de presque tous les peuples primitifs. Il citait, a l'appui de son opinion, des petits tubes en os d'oiseau, polis à l'oréfice et dont quelques-uns portent un trou lateral. Réunis parfois en paquet, ces tubes auraient èté, d'apres Piette, des éléments disjoints de la flûte composée, dite flûte de Pan* ».

Tav. VIII.

Trumbitta

PARTE SECONDA

LA MUSICA

La etnofonia si impone al suono fondamentale antropico con i segni caratteristici, la marca di fabbrica, del paesaggio e quindi della razza da cui nasce.

È delle espressioni più genuine e caratteristiche della etnofonia sarda che qui conviene discorrere. Dalla paleoetnofonia che arriva fino alle vociate e da queste a quelle vere e proprie manifestazioni musicali che sono i canti dei pastori.

La musica della lingua sarda

Lingua dai parecchi dialetti. Ma di quale lingua e di quali dialetti è la musica che ancora risuona in essi? Questo è quanto noi vorremmo sapere. Morfologia, sintassi, vocabolario sono certamente venuti modificandosi nei secoli, così da non essere più quello che erano presso gli aborigeni, quelli che forse chiamarono *nuraghi* i sardi monumenti che tanto dettero da scrivere agli studiosi per spiegarne l'uso e conoscerne la provenienza (1). Ma la musica, la tonalità, la cadenza? E' rimasta quella primigenia? La cosa è così poco probabile da poter parere assurda. Ma resta il quesito assai più verosimile se tali cadenze possono essere quelle dei popoli moresco-spagnolo. Sapere ciò sarebbe aver fatto un passo gigantesco nella storia del suono e del linguaggio.

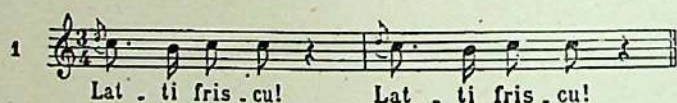
Una cosa resta assodata: la «cadenza» «l'andamento» della lingua sarda, è, nel complesso dei dialetti che lo compongono, fortemente musicale. Più sonoro, forse, e certo più acuto il dialetto del

(1) Fra le tante opere, importanti contributi all'argomento portarono: Oscar Montelius, *Ricordi della Sardegna;* F. Nissardi, *Contributo per lo studio dei Nuraghi della Sardegna;* G. Patroni, *L'origine del Nuraghe Sardo e L'apparizione della struttura a cupola in Etruria.*

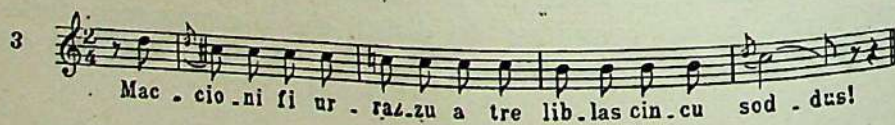
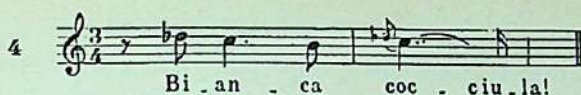
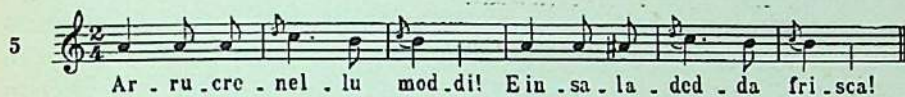
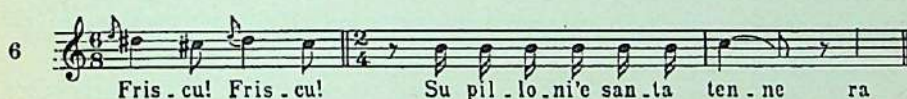
centro dell'isola; quel di Cagliari predominato da una mesta cantilena, ma entrambi legati dallo stesso filo musicale. Sono queste caratteristiche che normalmente permangono anche nel sardo che parla la lingua italiana e che ne fanno palese la regione d'origine.

Le vociate

Ora non più. Leggi, ordinamenti, ànno, un poco alla volta, fatto sparire o di molto attenuato, l'uso dei venditori ambulanti e il costume del cieco e dello storpio che sempre al medesimo cantone richiamava l'attenzione dei passanti su le sue disgrazie con una qualsiasi giaculatoria. Ma un tempo le vociate dei rivenduglioli, non solo marcavano la stagione, ma segnavano l'ora, come una specie di orologio a voce umana.

Nel dormiveglia delle quiete prime ore del mattino, una voce fredda, piana, sottolineata da un acciottolio di bidoni stagnati, si staccava dal silenzio:

Era il lattaio. Bisognava aprirgli se volevamo la nostra razione. Ci richiamava con modesto garbo. Ma un altro di polmoni più capaci, meno rispettoso del nostro calduccio, con più ampia gridata ci ammoniva:

Ma ormai eran le otto. Bisognava decidersi e allontanar le coltri.

Sul tardi della mattina, il pesce che non si era potuto smaltire al mercato, veniva offerto a prezzi fantasticamente modici, a chi non voleva uscir di casa:

E così via, per l'intera giornata, a ore fisse, fino al pomeriggio, nelle cui ore neutre che con l'agonia del giorno fan presentire prossima la notte, il pescatore d'arselle lanciava il suo malinconico:

e l'ortolano il melodioso richiamo, infiorato di cromatismo:

e in fine, mentre nella via si accendevano i primi lampioni a gas, l'allegra chiamata alla primizia:

Tutto questo, senza contare gli incerti, gli straordinari richiami che capitavano quando capitavano, a intervalli, senza giorno nè ora, come ad esempio quello che ti offriva dei tubi per i lumi a petrolio, gridando a perdifiato: tubi, tubi, tubi, tubiiiii!;

o dei servizi di piatti e tazze, che dalla ipotetica provenienza dal Celeste Impero, i sardi ànno trasformato la «porcellana» in «la Cina» e più speditamente «laccina»;

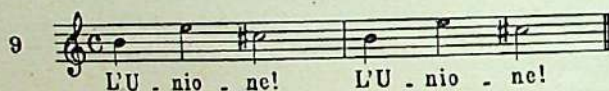
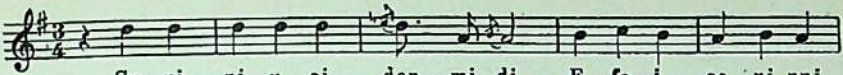
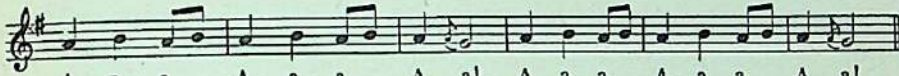
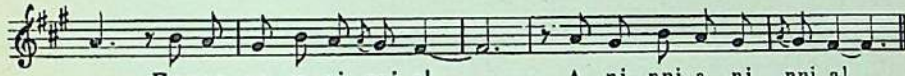
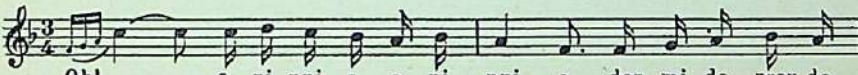
o infine dava il modo di metter quattro punti di ferro a una conca fessa con un richiamo degno dell'assiolo, che suona precisamente così:

Che se poi si usciva di casa, eran gli accattoni che richiamavano la nostra carità con implorevoli declamazioni:

Voci svanite nel tempo, ora avvolte in una malinconica nebbia di ricordi. Voci in cui e salti melodici e tono e ritmo non avevano altra legge, altra guida, che il bisogno di vendere la povera merce; non altro che l' innato oscuro senso musicale, primordiale senso estetico che ogni uomo, anche infimo, ritrova in fondo al suo animo.

Voci che quest' innato senso estetico intona al paesaggio così che io, sardo, non so, per esempio, dipingermi nel pensiero un crepuscolo mattinale in aperta campagna o un tramonto nel meraviglioso golfo della mia natia Cagliari, senza sentirmi risuonare dentro una di queste vociate.

Voci che tanti anni fa ò raccolto il più fedelmente possibile in tutte le sue sfumature di suono e di ritmo. Suono e ritmo che però variano nei dettagli a seconda della gola, dei polmoni e del gusto del vociatore. Ma di cui ciascuno à uno stampo proprio che non abbandona mai. Suono e ritmo, e specialmente il primo, spesso difficilissimo a stabilire, perchè indeciso, diciamo *non temperato,* ma *naturale*. Suoni che non appena non sostenuti dalla necessità del richiamo, si estinguono in un recitato grave.

Ma lasciando le vociate non posso fare a meno di trascrivere questa di un giornalaio, che ò raccolto in una stazioncina dell' interno dell' isola.

Il canto della culla.

Uscendo dalle incertezze della protomusica, o musica involuta, il primo canto, che sia veramente degno di un tal nome, il canto base, è quello della culla.

Ecco quattro esempi di canto sardo della culla.

Sardi e antichissimi e nella corda del tessuto melodico, preistorici. E nel calare delle acciaccature, preistorici. E nel monotono cadenzare, preistorici. Ma tutto ciò per i primi tre. Il quarto esempio, essendo di ninna-nanna di Alghero, troppo chiaramente si dice da se stesso ospite graditissimo della Sardegna, che della Sardegna prese qualche esteriorità, ma che nell'essenza rimane catalano.

Vorrei sapere quale musicista, col suo fardello di dottrina regalatogli da una dozzina di secoli di speculazioni teoriche ed esperienze pratiche, con tutto il suo genio ufficialmente decretato dai pubblici di mezzo mondo, vorrei sapere quale musicista dico, si potrebbe attentare a contrastare la palma della espressione sentimentale alle umili e ignote madri sarde. In queste ninne-nanne l'acciaccatura è, per addolcimento sentimentale, sempre alla distanza di

mezzo tono dalla nota reale su cui cala, con audace cromatismo capace di insegnare anche ai supersensibili auricolari di Francia. In queste ninne-nanne, anche in quella più svolta, fra mezzo ai caratteri antropofonici specifici della *berceuse* e quindi comuni alle ninne-nanne di qualunque regione del mondo, spiccano i caratteri geoetnofonici propri alla razza.

E la piccola bronzea madre protosarda, divinizzata nei templi di Santa Vittoria di Serri, ed ora custodita fra le trasparenti pareti di una vetrina della prima sala del Museo di Antichità di Cagliari, continua da secoli e secoli a cullare la sua creatura con l'eterna sublime canzone dell'amor materno.

I GIOCHI INFANTILI.

Beata fanciullezza in cui tutto era bello, roseo, dorato. Che un nonnulla bastava a farci dimenticare i lievi disappunti propri all'età. Beata fanciullezza in cui una palla colorata, un cerchio, una canzoncina erano i nostri grandi svaghi.

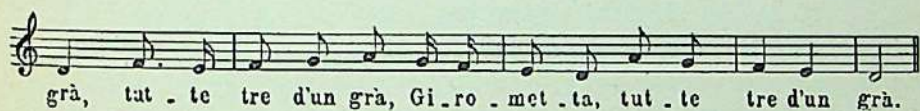
Canzoncine! Quante se ne cantavano di canzoncine, di filastrocche, di distici e tiritere indispensabili a fare certi giochi! A Cagliari le canzoncine, cantate in coro, tenendosi per mano, quasi mai in dialetto, eran quelle che fiorivano sulle labbra dei bimbi di tutte le regioni. Parecchie di queste canzoncine venute in Italia dalla Francia per mezzo del Piemonte. Tali, per esempio, quella dei « *tre tambur* » e quest'altra che comincia così: *Un, due, tre, calarè mirè.*

Fra le tante, anche la popolarissima e diffusissima *Girometta* arrivò in Sardegna. Ma quel che è straordinario è che non in tutta la Sardegna i bimbi la cantano ma solo nell' isola di Carloforte, che è colonia genovese incuneata nell'etnos sardo. E quel che è ancora più straordinario, si è che i bimbi carolini cantano questa canzoncina con la stessa melodia che il Razzi, sono oramai quattro secoli, consacrava alla storia trascrivendola nel suo prezioso codice (1).

E bisogna notare che quando il Razzi la trascrisse e cioè, se vogliamo attenerci alla data del libro delle laudi, nel 1563, la canzoncina doveva essere da un bel pezzo in voga se dal popolo era passata, ancorchè per la porta minore, nel culto. Come non sappiamo neppure se la lezione del testo dato dal Razzi sia l'originale o non

(1) *Libro primo delle laudi spirituali raccolte dal R. P. Fra Serafino Razzi, nuovamente stampato in Venezia ad istanzia dei Giunti di Firenze,* MDLXIII, 4° C. 148.

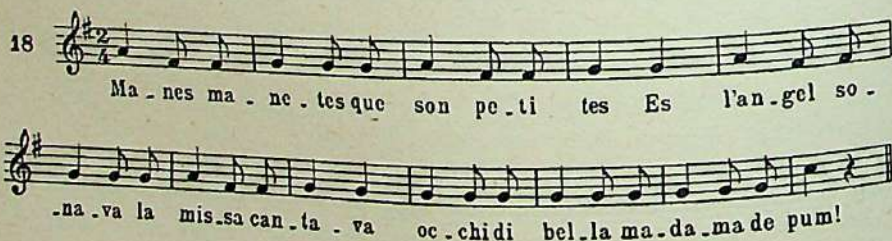
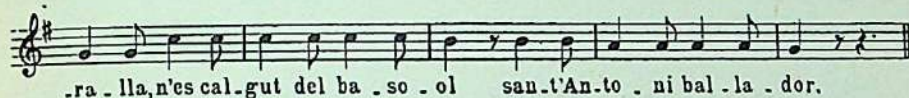
piuttosto un posteriore adattamento a una melodia già da tempo in circolazione, cosa di cui ci verrebbe il sospetto nel notare che proprio la parola *Girometta,* che in definitiva dovrebbe essere la base della canzone, vi appaia invece quasi di straforo, con le due crome iniziali che cadono di colpo sulla terza sillaba accentata, come se si trattasse proprio di un adattamento e forzato per giunta. In ogni modo, questa persistenza per secoli di una melodia nella tradizione, ci conforta nella nostra tesi che grammatici e filologi dovrebbero andar cauti, ma cauti assai, prima di avventurarsi nell' infido terreno delle affermazioni anagrafiche di un canto del popolo in base ai dati di costruzione del testo poetico.

Una riprova della nostra affermazione sta nel fatto che cento anni dopo, il Coferati (1) la trascrisse in altro laudario, trasportandola di tono e apportandovi alcune varianti, ma che il popolo, che forse già da secoli cantava quella melodia, continuò a cantarla come la tradizione gli aveva insegnato e quale fedelmente l'aveva trascritta il Razzi. Ecco le tre lezioni:

(1) *Corone di sacre canzoni o Laudi spirituali nuovamente corrette e accresciute per opera di Matteo Coferati in Firenze dagli eredi di Francesco Onofrio,* 1689.

Un'altra canzoncina che cantano i bimbi di Carloforte, ma che almeno ch'io sappia, non trovasi registrata da alcun laudario, é la seguente. La parte musicale è cadenza più che melodia, e cadenza ligure, benchè corra per molte regioni. I versi, in dialetto ligure, in certi punti senza significato spiegabile, in altri con significato volgare, ànno sopratutto la ragione del suono.

Eccone lo spunto musicale sul quale si cantano tutti i versi, fino alle ultime parole che prendono il tono di cadenza parlata come in tante altre canzoni infantili.

Pimpioxelli,
de nata xinguelli,
la gallina zoppa,
che va' su pe' rocca,
rocca, roccanda,
vagea se me nanda
rosa, rosa ben pijò,
piggia barchetta
e vagni in mò!

Ma posto che abbiamo citato la colonia genovese in Sardegna, citiamo qualche cosa anche della colonia catalana. Tre canzoncine d'Alghero, che altra volta mi salutarono alla mia partenza dall' isola (1). Canzoncine che fanno ancora sorgere nella mia fantasia una lieta corona di vestine celesti e rosa, di straccerelli resi gentili e cari dai visini, dalle manine, dai riccioli biondi e bruni; corona che gioconda l'angolo soleggiato di una piazzetta lontana, con le voci argentine e garrule come di uno stormo di uccelletti.

(1) G. Fara, *Bricciche di etnofonia sarda* (*Note di viaggio*) in « Musica d'Oggi » Milano, G. Ricordi, luglio 1923.

Carattere generale è quello comune a tutte le canzoncine del genere. Carattere geofonico: quello catalano, con riflessi dell'etnos della terra che da più di due secoli ospita la colonia, che è quanto dire con riflessi di etnofonia sarda.

* * *

Vi sono dei giochi, però, che vengono fatti per mezzo di filastrocche o bisticci in pura lingua sarda. Così, per esempio, per divertire i piccini si fa loro stendere una mano sul tavolo, con le dita ben aperte e toccandole successivamente mentre si cantarella il seguente bisticcio, si fa piegare il dito sul quale cade l'ultima parola. E così, per esclusione, il bambino finisce per chiudere la mano a pugno.

Un'altra cantarellata accompagna un gioco che si faceva durante le feste di Natale, quando si riunivano parenti e amici per passare il più allegramente possibile quelle serate grasse, e davanti a ciascuno, grande o piccino, erano piramidi di ogni ben di Dio e delle immancabili nocciole. Ed eran queste che servivan di posta a cento giochi diversi. Consisteva uno, nel roteare i pugni rapidamente, fermarli all' improvviso uno al di sopra dell'altro, e lasciare

all'avversario la cura di indovinare in quale dei due pugni si serravano alcune nocciole. Se l'avversario indovinava, le nocciole eran sue, altrimenti doveva sborsarne tante quante l'altro ne stringeva nella mano.

Ecco il breve bisticcio che si cantarellava mentre si roteavano i pugni.

Siamo tornati tanto indietro nella scala del vero suono musicale, meglio, della melodia decisa, che anche la parola cantarellare potrebbe sembrare eccessiva, se non si tenesse presente che o molta o poca, la cadenza data a queste parole è sempre la stessa, così che a noi sardi rimane impressa nella memoria e ce la siamo tramandata di generazione in generazione chissà da quanto tempo.

Le campane.

Le campane? Sicuro, proprio le campane. Naturalmente bisogna intendersi.

Le campane, che un seguito di fortuite circostanze, riunisce in una città così da formare una data serie di accordi e di timbri, che per di più vengono fatte squillare sempre con quei tali impasti e ritmi, poichè anche i campanari ànno le loro tradizioni, finiscono per dare una particolare fisonomia a una città. Ed anche al più distratto degli uomini è ben noto e famigliare il suono delle campane del proprio paese e i rintocchi che si rimandano da un campanile all'altro. Anch'esse, come dicevo qualche pagina addietro delle vociate, col loro suono rievocano nella nostra anima paesaggi, ore tristi o liete.

Con tutte queste doti mirabilmente suggestive e mistiche, le campane non ànno nè possono avere carattere etnico. Squilla di tutto il mondo cristiano, quasi mai fuse sul posto, mai con criteri specifici perchè s' intonino a un dato paese, non ànno, nè possono avere, caratteri antropofonici e neppure etnici. Del resto, noi non intendiamo parlare propriamente delle campane, bensì dell' imitazione vocale che di esse fanno i contadini e più i loro ragazzi.

Ecco in fila cinque esempi degli strani onomatopeici versetti. Il primo del Campidano di Cagliari; il secondo e il terzo di Nughedu S.ª Vittoria e il quarto di Sorradile, villaggi della Barbagia; il quinto, finalmente, di Alghero.

In quel di Cagliari:

Pippìca Pillài!
Pippìca Pillài!
Pippìca Pillài!
Pillài!
Pillài!
Pillài!

(traduz.: Giuseppa Pillai)

Nel villaggetto di Nughedu S.ª Vittoria:

Si strìppidas mèda
Che còlas a fùndu!
A fùndu!
A fùndu!
Si strìppidas mèda
Che còlas a fùndu!
A fùndu!
A fùndu!

(traduz.: Se strepiti molto coli a fondo)

od anche:

M' impìccu e m' ind'àndu!
M' impìccu
M' impìccu!
M' impìccu e m' ind'àndu!
M' impìccu
M' impìccu!
M' impìccu e m' ind'àndu!

(traduz.: m' impicco e me ne vado — muoio)

Nel villaggio di Sorradile:

Bìrole!
Bìrole!
Bìrole stànga;
Stànga
Stànga!
Bìrole!
Bìrole!
Bìrole stànga;
Stànga
Stànga!

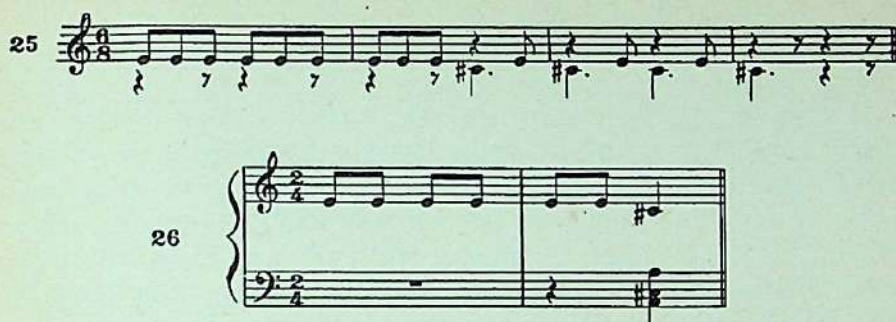
(parole senza senso; *stanga,* da stangare, colpire).

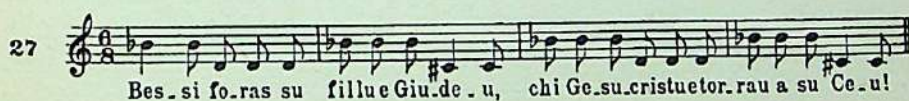
Nella cittadina d'Alghero:

Vina, vina
Que te bram!
Vina, vina
Que te bram!
Vina, vina
Que te bram!
Que te bram!
Que te bram!
Bram!
Bram!

(traduz.: Vieni, vieni che ti bramo).

Parole per lo più senza significato ma con le quali l'uomo delle campagne sarde, à saputo, con finissimo senso del ritmo e delle cadute del suono, rendere le scampanate del natio campanile. Versi brevissimi in cui anche la scelta delle vocali è fatta con innato senso del loro giusto suono. Tanto il sardo dell' interno, come quello della costa, cioè l'algherese, ànno, per istinto, fatto cadere la vocale *i* su i tocchi brevi ed acuti, riservando all'*a* e all'*u* il suono più grave che s'allarga in un valore di maggior durata. Ciò, bisogna farlo rilevare, coincide con le leggi che presiedono all'acustica vocale. Del resto, eccone la parte musicale. Essa è qui a dar conferma su la verità delle mie osservazioni e ci consente in pari tempo di constatare ancora una volta come anche lo scampanio di ogni regione abbia una fisonomia propria e come le campane dell'Umbria non suonino come quelle della Calabria e queste come quelle della Sardegna.

Data la simiglianza dei ritmi, facilmente ricostruibili anche da un orecchiante, do qui il suono musicale del primo, del secondo, del quarto e dell'ultimo esempio dei versi già dati.

E nella stessa Sardegna i rintocchi non uguali in tutte le regioni, benchè in qualche modo assonanti. Così anche nei pochi esempi qui riportati è notevole lo stacco del tempo: 6/8 in quel di Cagliari e nella Barbagia; 2/4 in Alghero.

Il giorno di Pasqua, cessato il lutto per la morte del figlio di Dio, risorto il Signore, mentre si sciolgono le campane ad allegri rintocchi, nelle case paesane, uomini e donne si battevano manate l'un l'altro nella bassa schiena, gridando scherzosamente «Esci fuori, figlio di Giuda, che Gesucristo è tornato in cielo».

Per concludere su l'argomento, registriamo come i versi sopra citati, anche quando semplicemente recitati, lo sono con un così marcato accento da far presentire quale ne è la melodia o più precisamente la cadenza.

Carnevale.

In lingua sarda *segarepêzza,* da *segare* (tagliare) e *pezza* (carne), per indicare: epoca in cui si adopera molta carne per la cucina. Identico significato à l' italiano «carnasciale» da epoca in cui si fa «scialo di carne». Queste precedenti locuzioni ci lasciano molto esitanti circa l'etimologia corrente di carnevale. Si vorrebbe venir essa da *carnem-levare,* togliere la carne riferito in origine al primo giorno di Quaresima. A noi pare etimologia forzata, mentre più spontanea e simile alle precedenti far venire «carnevale» da epoca in cui «vale» e cioè è di largo consumo la «carne».

* * *

Una inestricabile rete di striscie di carta di ogni colore, raffiche di coriandoli, nuvole di farina lanciate da cerbotane dorate, urti, spinte, gomitate, urli, strilli, voci gravi e voci in falsetto, fantasmagoria di ceffi impossibili, di costumi sgargianti, miserabili, inesprimibili, di tutte le fogge, di tutte le stoffe, di tutti i colori, attraversata, divisa, sfondata da truppe di caratteristiche *panatteras*, panettaie; di *caddèmis*, dall' inglese bestemmia *condemn*, dannare, vestiti di tela cerata come anticamente i marinai inglesi; di pierotti; di domino; di cento altri costumi da maschera. Tutto questo si pigiava per i corsi l'ultimo giorno di carnevale, quando il carnevale era in auge. Così in Sardegna come altrove. E come a Cagliari, così in tutti gli altri centri della Sardegna, la maschera più stracciona, spesso persino scalza: il diavolo. Maschera che, come tanti altri usi e costumi di cui abbiamo avuto occasione di scrivere anche nel presente volume, si trova pure nelle Baleari per le stesse evidenti ragioni di stratigrafia storica similare (1).

In quest'ultimo guizzo carnevalesco, anticamente a Cagliari, nel più forte infuriare della baraonda, faceva irruzione una mascherata detta delle *rantantìras*, anomatopeico dello stamburare che accompagnava il passo delle mascherate più straccione e rimasto a designare cose di vil prezzo. Queste mascherate erano preannunciate dal suono di flauti e tamburini che eseguivano questo breve, bizzarro e brillante spunto:

28

Ed è anche uso comune, l'ultimo giorno di carnevale, personificare questo periodo di allegra mattia collettiva in un grande fantoccio che, portato in trionfo per le vie principali, con gran codazzo di monelli, viene alla fine dato alle fiamme in pubblica piazza in mezzo a una indiavolata ridda di ragazzi mascherati da diavoli.

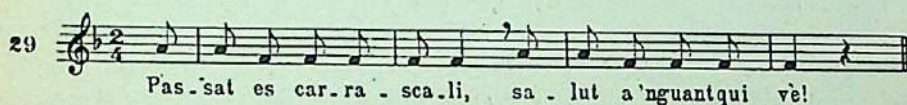
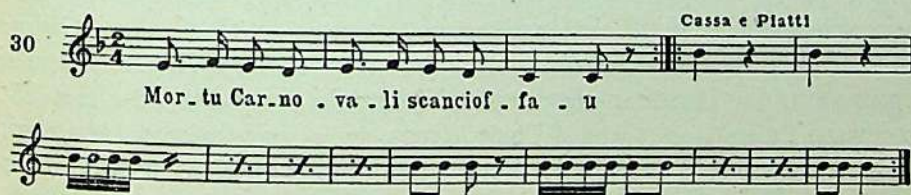
(1) Erzherzog Ludvig Salvator, nel suo già citato magnifico volume su *Die Balearen* (Leipzig, 1897), nel cap. III, *Mallorca, Carneval und Volkfeste*, dice a pag. 206: « *Auf jeder Seite der Statue der heiligen Jungfrau schreiten je drei Casiers einher, und vor ihnen geht die Dama; Alle machen nach je drei Schritten zu gleicher Zeit einen kleinen Sprung. Einer der Dimonis eröffnet die Procession* ».

Se in Firenze il costume prese sapore di gentilezza classica con canti lavorati al tornio della sapienza (1), in Sardegna in compenso più da vicino ricorda con la rude struttura dei suoi canti le esplosioni di gioia dell'uomo primitivo. In Gallura, la morte del fantoccio che simboleggia il carnevale, è accompagnata da un coro che canta:

Carrasciali è moltu!
Moltu è carrasciali!
Ohi! ohi! ohi!

a Sassari invece con le parole:

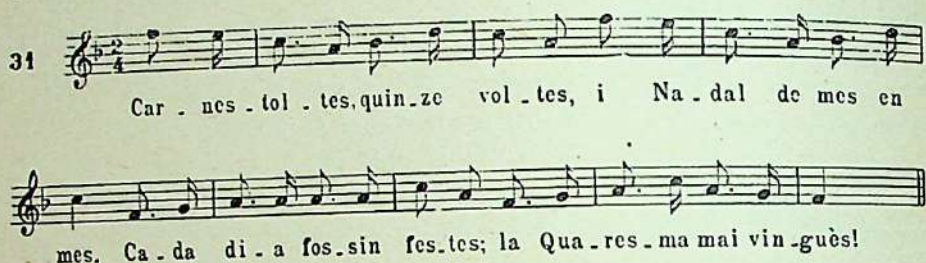
gotì (o *Giogli*) *meju,*
kumenti sei andaddu
Giogli meju beddu!

ad Alghero con una semplicissima nenia che suona a questo modo:

e in quel di Cagliari con più marcato coro, accompagnato dal ritmico pulsare della grancassa e dei piatti:

Anche nei suoi canti carnascialeschi, che pur non sono che una delle facce minori, un dettaglio, uno scorcio della massa dell'etnos musicale sardo, la Sardegna mostra una compatezza di stile, di carattere, di colore, che la designano della grande scia etnofonica mediterranea, nella quale lancia i suoi canti tradizionali carnevaleschi anche la Spagna.

Canti dei quali occorre qui trascrivere almeno uno per additare le linee convergenti e divergenti che intercorrono fra questi di-

(1) P. M. Masson, *Chants du Carneval Florentin*, Paris, 1913.

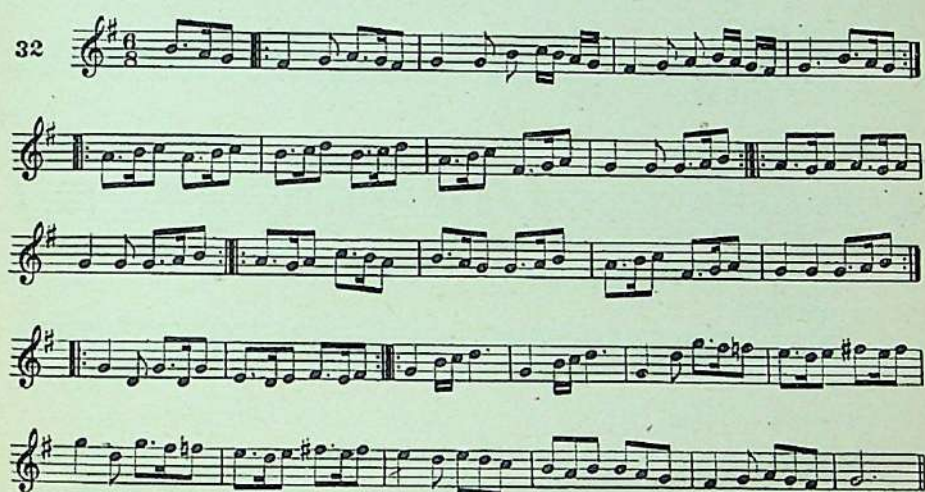
versi canti. Avvertendo che questo di Spagna non è proprio il canto finale, ma uno dei tanti che si cantano e talvolta si ballano durante il carnevale.

31

I CANTI LAUDATORI.

È avvenuto questo. Il gregoriano si è affermato con la autorità delle cose ufficialmente adottate; ma mentre il sacerdote adoperava il magnifico canto al quale si inspiravano geni grandissimi, il popolo si accostò a queste forme di musica religiosa con musiche proprie adattate al nuovo ambiente in cui dovevano vivere. Abbiamo già visto come nei laudari sacri si annidassero fin dal cinquecento musiche popolari profane. Ma avvenne anche che accanto alla musica liturgica venisse, in certe occasioni, o sostituita o messa a fianco musica profana o dotta o del popolo.

Non v'è chi non rammenti che, ad opera di maestri di cappella poco rispettosi dell'ufficio loro e ancor meno sensibili allo stridore di stili opposti, in certi momenti solenni delle sacre funzioni non si peritavano far risuonare le navate del tempio con un « Tu che a Dio spiegasti l'ali » o con una « Casta diva » o, peggio ancora, se peggio poteva darsi, con un donizettiano « dei nemici miei lo sdegno » accoppiato alle parole «*Genitori, Genitoque*». Obbrobri, fortunatamente tramontati, frutto di disgraziata conoscenza della musica dotta.

Gli uomini puri, invece, musici per dono di natura, mondi di ogni conoscenza di musica storica, a questa anzi quasi impenetrabili, al culto accostarono le loro ingenue cantilene. Cantilene che appunto perchè ingenue, primitive, meglio si addicevano al culto divino. Una affinità ideologica, una sensibilità affine, rendeva più naturale il passaggio dal canto sacro per volontà al canto sacro per impulso. Nulla di più proprio a toccare le più profonde fibre della fede che una bianca cappelletta collocata fra monti con un povero cieco onorante la maestà divina col suono delle pastorali canne. Nulla di più potentemente adatto a far comprendere la bellezza e la grandezza insieme delle divine parole: « beati i poveri di spirito ».

Un tempo non era chiesetta in Sardegna nella quale la nascita di Gesù non venisse annunciata dall'onesto e lieto suono delle pastorali *launeddas*. Ora assai meno e in molte chiesette la stessa ninnananna è eseguita, con più o meno variazioni, nell'organo o nell'armonium che oramai va sostituendo dappertutto lo strumento sardo che è su la via di scomparire. Ecco la cantilena in parola:

Ed ecco, a riprovare ancora una volta la unità formale della antropofonia di qualunque regione quando mossa dallo stesso sentimento, stretto il nodo di parentela dallo stesso fondo etnico e dallo strumento similare che li eseguisce, lo spunto della nenia di Natale che suonano i zampognari delle Calabrie, fedelmente raccolta dal Fedeli (1).

(1) Vito Fedeli, *Zampogne calabresi*, in « Sammelbände der Internazionalen Musikgesellschaft XIII, Iahrg., 3.

Una punta verso l'Africa, col Mitjana nel Marocco (1); col Loret nell'Egitto e col Pratella in Cirenaica (2), mentre ci dice della similarità formale per essere tutte queste musiche ispirate da un culto divino, con l'esame del loro etimo sonoro, o etimofonia, ci conferma circa la scia etnofonica seguita dalla musica mediterranea.

Nei precedenti esempi delle nenie religiose della Sardegna e della Calabria, ò, per brevità e risparmio di spazio, omesso le note continue del basso. Ma il musicologo le sottintenda presenti anche per questi altri esempi, compreso anche l'ultimo, benchè il *madruf* sia zufolo a bocca zeppata. E in quest'ultimo caso lo sottintendiamo, in quanto la melodia è evidentemente in origine per strumento a suoni continui.

* * *

Nello stesso campo della musica religiosa, per quanto breve sia il passo, pure tra la musica strumentale e quella vocale corrono divergenze notevoli. Nella prima à grande influenza la tecnica e le possibilità foniche degli strumenti adoperati; mentre nella seconda più liberamente può esplicarsi il sentimento che predomina nel cantore di razza, ma perciò stesso ci si possono anche più facilmente infiltrare elementi musicali estranei.

(1) Rafael Mitjana, *L'orientalisme musicale et la musique arabe*, edit. « Le Monde Oriental », Upsala, 1906.

(2) F. Balilla Pratella, *La musica nelle nostre colonie*, in « Musica d'Oggi », edit. G. Ricordi, Milano, 1927, numeri di novembre e dicembre.

Nella zona specifica della Sardegna, fortunatamente anche il canto mistico à preso e conservato i suoi caratteri etnici così evidenti che facile è risalire alle fonti.

* * *

In Sardegna il popolo usava, e ancora, benchè assai raramente, usa, tessere le lodi dei Santi con brevi versi colorati di melodia. Tali lodi sono dette *goccius* nel Sud, *gósos* nel Nord, evidenti derivazioni dello spagnolo *gozos* e del catalano *goigs*. Dei versetti, molti in onore di S. Efisio, il santo protettore dell'isola. La musica, nello stile non urta, anzi si affratella con il liturgico, intonandosi a tutta la massa dell'etnofonia sarda poichè proveniente dalla stessa fonte. Fonte moresca nell'origine, spagnola nella immediata vicinanza. Ed a questa probabile origine iberica — dei versi, s'intende, chè della musica i filologi non si curavano come i pretori degli infimi — accennano alcuni studiosi delle lettere dialettali sarde, fra i quali il Wagner (1) ed il Canepa (2).

La probabilità diviene certezza al lume degli studi comparati di etnofonia.

Già una prima traccia ne aveva trovato il Toda riesumando un interessantissimo esempio di antico canto chiesastico catalano entrato nel vivo uso di Alghero.

(1) M. L. Wagner, *Poesia popolare sarda,* in «Festschriftzun 12, Deutschen Neuphilologentur» 1906, e tradotto in it. in «Archivio Storico Sardo», vol. II, 1906.

(2) Mario Canepa Porcu, *Brevi note sulla poesia popolare e classica sarda* in «Italia» rivista di storia e letteratura, Milano, 1915.

Il Toda, catalano e raccoglitore di elementi catalani in Sardegna, ne dice: «*Sols ad Alguer se conserva una cansò molto original, lo Senyal de Nadal. Es de antiga vetxa dintre mateix de Catalunya, ja que la trobén cantantse al sigle XIV, y dintre de Sardenya no ha sofert grans trasformacions, mantenintse fins à nostres dios, coni igualement se manté à Mallorca*» (1). Teniamolo presente, la tenace tradizione sarda tiene in piedi, nell'uso, un canto per oltre sette secoli.

Ma tracce di canti religiosi catalani in Alghero, anche altre, che la *Oraciò de Sant Rafel* e i *Goigs de la Mercé* sono e versi e musica dell'antica Catalogna. Ma il Guarnerio, che in Sardegna visse parecchi anni e con assiduo amore ne studiò la filologia, osservò essere Alghero una eccezione il cui carattere schiettamente catalano non si sovrappose e mescolò col sardo, ma questo escluse, rimanendo nella colonia algherese unico e solo (2). Osservazione giusta che potrebbe togliere valore alle nostre deduzioni se le tracce moresco-spagnole si limitassero al solo Alghero, ma, noi lo abbiamo oramai visto e ampiamente provato, che se Alghero escluse da sé ogni elemento non catalano, nel resto della Sardegna il moresco, lo spagnolo e il catalano si mescolano e si impastano in un tutto omogeneo con l'etnos sardo per ragioni geologico-geografiche etnografiche, storiche e quindi psicologiche. Ed ecco due esempi di *góccius* cantati in tutta la plaga bassa dal Campidano di Cagliari, di Oristano, dello Iglesiente:

(1) Eduard Toda y Güel, *La poesia catalana a' Sardenya*, in «La Ilustracio catalana» Barcelona, 1889, e *Un poble català d'Italia, l'Alguer*, Barcelona, 1888.

(2) Pier Enea Guernerio, *Il dialetto catalano in Alghero*, in Arch. Glott. It., 1885, vol. IX.

e che si rassomigliano come due gocce d'acqua a quest'altro *goigs* d'Alghero, ciò che dimostra come lo stesso motivo si sia divulgato in tutta l' isola.

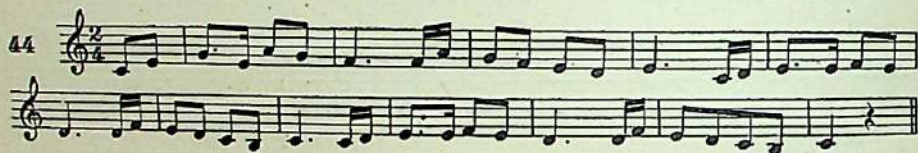
Tanto divulgato da penetrare nel cuore della Sardegna, in pieno Logudoro, anche se con parole di tono più umoristico che religioso, e che qui trascrivo assieme alla melodia.

Su questa radice fonica pressochè integra, che forma la base di gran quantità di canti africani, spagnoli, baschi, sardi, si è abbarbicata tutta una flora di vario stile a seconda della regione e dello spirito della canzone alla quale tale radice è stata applicata. Due caratteristiche melodie, l'una di Maiorca (1) e l'altra proprio della Catalogna (2) serviranno a meglio farmi intendere.

(1) *Obra del Cançoner popular de Catalunya,* vol. II, Barcellona, MCMXXIX.

(2) Sara-Llorens de Serra, *El cançoner de Pineda,* Barcellona, 1931.

Senza contare le vere e proprie melodie liturgiche.

Che poi questo genere di nenie arabe sia stato diffuso dalla Spagna per tutto ove questa s'è distesa, lo possiamo constatare mettendo a confronto le precedenti laudi con questa melodia del Brasile. Del Brasile, che, parte dell'America del Sud, e cioè per razza latina spagnola, fu scoperto dal portoghese Don Pedro Alvarez Cabral e dallo spagnolo Vincenzo Pinzòn, e divenne una vera e propria colonia portoghese (1).

Il canto della morte

In Sardegna il culto dei morti grandissimo. Il dolore tenacissimo. La cerimonia, tragica al di sopra d'ogni tragedia

* * *

La cerimonia funebre in Sardegna simile, nel suo complesso, a quella di ogni altro paese o primitivo o conservatore di antichissime costumanze che accoppia ad altre più recenti.

Il morto dei migliori panni vestito, sta adagiato su un tavolo nel mezzo della stanza. Il volto scoperto; i piedi volti all'uscio, così che in Sardegna i letti mai si collocano in modo da guardare l'uscio, chè ciò ritiensi di cattivo augurio, poichè solo il morto à da uscir di casa coi piedi in avanti. Attorno al tavolo su cui giace il morto, sedie e in esse i parenti tutti vestiti a duolo; i più stretti verso il capo del defunto; la più prossima, madre, sposa, sorella o figlia, al capezzale. Della stanza, per solito prospicente su la via, la porta aperta tutta a dar passo a quanti al morto voglion dare l'«a Dio».

(1) Pereira de Mello, *A musica no Brasil*, Bahia, 1908.

Per solito quando si canta, sole donne stanno nella stanza mortuaria; gli uomini in altra vicina. Chi canta, *s'attittadòra,* sempre donna, quasi sempre, ove il troppo acerbo dolore nol consenta, parente, spesso anzi congiunta per vincoli strettissimi, anche madre o sposa: in ogni modo sempre persona, ove fra le congiunte nessuna sappia, che del morto e dei suoi sia tenera e intima amica; mai prezzolata, chè non saprebbe nè potrebbe in uno tessere lodi e piangere di persona sconosciuta. La *attittadòra* siede anch'essa e canta, con un gomito appoggiato sul tavolo e la mano al viso che volge a quello del morto. Quando il morto è donna, una parente o anche solo amica, che nell'entrare vada a baciare la morta, canta un breve verso, stando in piedi col viso chino su quello della cara perduta, in quella posa affettuosa di una madre che guarda e ninna dolcemente il suo pargolo che s'addormenta. Ai parenti che vegliano è offerto un pasto; a parenti, amici e a quanti prendon parte alla cerimonia, una focaccia per uno; e a seconda dell'avere, più o meno larga la distribuzione.

In Corsica simile il costume.

Il Tommaseo in un libro che è inno alla donna, le funebri cerimonie de' corsi descrive con parole così aderenti che meglio non si potrebbe:

« Finita l'agonia, levano il grido ritte; poi silenzio: e recitasi « intorno al letto il rosario. In certi luoghi mutano le lenzuola, le « coperte, il guanciale. A' parenti, che vegliano il cadavere, è fatto « un pasto che chiamasi pure *veglia.* Altrove dannosi stacciate, e « una ciascuno della confraternita della quale il morto era. I più « stretti parenti, si levano di casa, e in quella di un congiunto ap- « prestasi loro un pasto ch'è detto *conforto.* Cominciano quindi i « canti funebri in casa, intanto che vengono da' vari villaggi il pa- « rentado e gli amici. Guida la schiera un parente, segue talvolta « il paese intero e di terre distanti; e il corteo ha nome scirrata. « Se la morte violenta, le donne all'apparita del paese, si fermano e « si capigliano, urlano, si graffiano il viso. Un tempo anco gli uo- « mini. Vanno a rincontro quelle del paese, tranne la moglie, e riur- « lano, E dicesi *gridata;* e in certi luoghi *raspa* e *scalfitto* da ra- « spare e scalfire; in quel di Napoli: *Tribolo* ».

« Uno della famiglia invita i convenuti a cantare. Fan cerchio « intorno e girano; che dicesi *caracollo.* Una parente (le sole donne « cantano) o intuona o presa donna più da ciò, anco se non con- « giunta di sangue. Gli amici in Corsica fanno famiglia tanto più « stretta, che l'odio dei nemici li serra. Cantano dei pregi del morto, « del dolore de' parenti, le lodi degli antenati. Quando lo levano,

« urla confuse; avviato, una canta il lamento sino alle porte della
« chiesa: ricomincian di là al cimitero » (1).

Bisogna aggiungere che in Corsica due modi sono di cantare ai morti: il *lamento* se di morte naturale; il *vocero* se di morte violenta (2).

Riti assai simili dunque; non gemelli, che in Sardegna non è traccia del *vocero* e della danza o ridda che dir si voglia che intorno al morto muovendosi ed è detta *caracollo;* mossi entrambi dal sentimento della vendetta. Non che in Sardegna men fieri non usassero riparare i creduti torti di propria mano e lavare il sangue con altro sangue, ma riti speciali che alla vendetta eccitassero, non sono, o da secoli cancellati.

Da tali premesse diversità di intenti dovrebbe scaturire una diversità di carattere fra *lamenti* e *voceri* corsi, e una similarità fra questi e gli *attittidus* sardi. Ma vediamo che cosa é stato scritto su i canti corsi. Per la Corsica il Quantin dice: « *La musique de ces* « *chants n'est pas arrêtée. Chacun, peut en quelque sorte la noter* « *à sa fantaisie comme font d'ailleurs les Corses, qui salmodient* « *plutôt qu'il ne chantent* » (3). E il Croze confessa che udendo tali canti: « *notre îpouvante fut telle que l'idée ne nous vint même pas de noter le lugubre chant* » e soggiunge che alla melodia si può applicare in pieno ciò che il Pothier à scritto del canto piano: « *Les* « *sequences et les tropes du commencement sont des vrais proses,* « *des simples récitatif* » e soggiunge: « *des Corse résident en Al-* « *gerie nous ont même certifié que la mélodie des chants funébre* « *kabyles est exactement semblable a celle des mêmes chants cor-* « *ses* » (4). E Paul Bourde completa tale quadro dicendo per suo conto: « *Les aires qui ne varient point (il y eu deus ou trois* « *seulement) rassemblent à ces aïrs arabes qui s'emettent par le* « *nez autant que par la bouche, avec des notes très soutenues, sui-* « *vies des brusques chutes. En les entendant je revoyais dans me* « *souvenirs les mailiennes du desert algérien s'ctirant les bras dans* « *leurs danses somnolents* » (5). Le quali dichiarazioni sono tutte

(1) N. Tommaseo, *La donna.*

(2) Ortoli, *Les « voceri » de l'île de Corse*, Bastia, 1855; Valery, *Voyages en Corse, a l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Paris, 1837; V. Biscottini, *L'anima della Corsica*, Bologna, 1928; A. L. Fée, *Chants populaires de la Corse*, Paris, 1814.

(3) A. Quantin, *La Corse*, Paris, 1814, Perrin editeurs.

(4) A. Croze, *La chanson populaire de l'île de Corse*, Paris, 1911, Champion editeurs.

(5) P. Bourde, *En Corse*, Paris, 1897.

confermate dal Marcaggi nella introduzione del suo libro su questa isola quando osserva: « *Les Insulaires qui habitent l'Algerie ont re-*
« *trouvî parmi les Arabes des Provinces d'Alger, Bone, Costantine,*
« *Oran, chez les kabiles surtout, des usages d'une analogie frap-*
« *pante avec ceux de la Corse, et les mêlopées arabes sont chantées*
« *sur la même air — la similitude est saisissante — que les ' lamenti '*
« *corses* » (1).

Tutto questo è stato messo su la carta da ottimi scrittori che studiarono la Corsica e i suoi canti etnici sul posto. Ma quando noi guardiamo i canti che si trovano trascritti nei volumi degli stessi sopra citati scrittori; quando scendiamo al particolare musicale, rimaniamo perplessi e un po' delusi.

Non solo molti canti, o per infedeltà di trascrizione, o per incrostazioni di musiche seriori, ànno perduto molto del loro carattere etnofonico primitivo, ma ànno perduto il carattere specifico per il quale eran stati creati, o, per essere più esatti, ànno di molto attenuato il carattere del sentimento dal quale sono o, si deve supporre siano, nati. Così per esempio i feroci « voceri » che infiammarono l'anima corsa alla vendetta, nella realtà del fatto musicale ànno così poco carattere energetico che, di ben poco variati, servono, con altre parole, alla più dolce delle espressioni antropofoniche: la canzone della culla.

Ciò era importantissimo fissare onde poter procedere oltre, su una solida base di comparazione, nello studio del *trenos* sardo.

* * *

Lo stesso nome *attittidu* diede dell' inchiostro e della carta da spendere a non pochi scrittori di cose sarde. Il Bresciani, ad esempio, volle trovare ragione di esso nelle esclamazioni dolorose. Così egli argomenta: « La preficatrice (sarda) termina le sue strofe escla-
« mando ahi! ahi! ahi! e le altre donne, facendole eco, ripigliano
« ahi! ahi! ahi! Or in antico in luogo di ahi avran detto *atat* ch'era
« il guaio acuto che mettevano i latini; et enne testimonio Plauto in
« quel suo grido *Atat perii, Hercle, ergo miser* (Aulularia, III, I.
« 8). E siccome nel capo meridionale dell' isola, invece di doman-

(1) I. B. Marcaggi, *Les chants de la morte et de la « vendetta » de la Corse*, Paris, Perrin.

« darlo *attittu* diconlo *attittidu*, così può venire dal grido dei tragici
« ch'esclamavano nel gran dolore *otototo* che pronunziavano *ototo-*
« *toi* come troviamlo nell'Agamennone di Eschilo » (1).

Argomentazioni per cui l'*attittidu* sardo corrisponderebbe al *vocero* corso, e sarebbe quindi, come questi, un inno alla vendetta, non mancano.

Di tale opinione è anche il dott. Wagner, l'ultimo credo, che nell'opera già citata qualche pagina più indietro, si sia occupato ampiamente dell'argomento. Per il dott. Wagner la nenia sarda chiamata *attittidu* è un antico canto di vendetta che aveva lo scòpo di infiammare l'odio dei presenti, in ciò confermando i feroci costumi isolani, fra i quali quello della vendetta. E lo stesso nome dato a questa sorta di canto, sempre secondo lo scrittore tedesco, verrebbe da « attizzare » rinfocolare alla vendetta. Osserviamo però come lo stesso Wagner nel pregiato suo studio, il capitolo su le cerimonie mortuarie intitoli: « lamenti funebri » e non, per esempio, « imprecazioni funebri ».

È vero che il La Marmora, che della Sardegna scrisse ampiamente tutto ciò che nel suo soggiorno nell' isola ne aveva visto coi propri occhi, su i riti funebri lasciò parole che fanno pensare e che perciò è onesto riportare, anche per i minuti e interessanti particolari che vi si trovano.

« *Lorsque (quel qu')un meurt, on place son corps au milieu d'une*
« *chambre, le visage découvert et tourné vers la porte. Alors des*
« *parentes ou des amies du défunt, souvent même des femme sa-*
« *lariés, vétues de leurs habits de deuil et tenant à la main un mou-*
« *choir blanc, entrent dans cette chambre en gardant le plus pro-*
« *fond silence; elles ont même l'air d'ignorer le décês de la personne*
« *qu'elles viennent pleurer.* »

« *Tout à coup elles poussent un cri de surprise et de douleur*
« *qui est suivi de pleurs, de sanglots et de gêmissements; elles don-*
« *nent des marques du plus violent dêsespoir; les unes s'arrachent*
« *les cheveux, les autres se roulent à terre, d'autres enfin semblent*
« *même par leurs gestes menacer le ciel.* »

« *Mais bientôt un calme momentané succède à ces demonstra-*
« *tions bruyantes d'afflicion; une des ces femmes se lève comme*
« *inspirée, son visage se colore, elle improvise en vers un long éloge*

(1) A. Bresciani, *Dei costumi dell' isola di Sardegna comparati con gli altri popoli antichissimi orientali*, Napoli, 1850.

« *du défunt; elle le déclame en cadence, et finit chaque strophe par*
« *ces cris: ahi! ahi! ahi! qui sont rêpétés par toutes ses compagnes.* »

« *Le discours, le ton dont il est prononcî, les cris et les gestes*
« *qui l'accampagnent, varient suivant la qualité de la personne que*
« *l'on pleure.* »

« *Pour une jeune fille la déclamation de la praefica et les cris*
« *de ses compagnes ont quelque chose de tendre et de mélancolique*
« *qui excite la sensibilité.* »

« *Le chant funébre devient plus animé et les cris d'accompa-*
« *gnement plus forts, si l'on dêplore la perte d'une jeune femme en-*
« *levé à sa famille par une mort prématurée, ou celle d'un homme*
« *qui jouit d'une grande considération parmi ses parents; son* ju-
« *gement, sa prudence, son courage, la despoir de sa veuve, sont*
« *retracès avec les couleurs les plus vives, etc.* ».

« *Mais rien n'îgale les hurlements qui se font entendre aux fune-*
« *raillles d'un homme tué par son ennemi; ce n'est plus accompagne-*
« *ment triste et lugubre qui fait couler les larmes, c'est un cri de rage*
« *et de dêserpoir; ce n'est pas la douleur qu'on vent exciter dans le*
« *coeur des assistants, ce sont les sentiments de haine et de venge-*
« *ance dont la famille d'un mort est agitîe. Soit qu'elle les éprouve,*
« *soit qu'elle feigne de les éprouver, la femme qui déclame fait tous*
« *ses efforts pour les inspirer à toutes les personnes quil'écoutent.* »

« *Pour y parvenir elle a recours aux métaphores: C'est un lion,*
« *s'écrie-t-elle, terrassé par un renard, un héros tuê en trahison par*
« *un lâche. Allors elle fait la longue énumeration des meutres nom-*
« *breux dont les membres des deux familles ont êté victimes; elle*
« *ranime les anciennes inimitiés, et rappelle toutes le vengeances qui*
« *les ont suivies.* » (1).

Più si torna indietro e più il costume simile. Ancora; più si va verso i' interno dell' isola e più i costumi primitivi. Così, in certi paesi le donne intorno al morto sedevano accoccolate per terra, alla araba, formando la «*ria*» cioè la riga. Ma con tutto ciò non vediamo ragione per credere gli *attitidus* canto di vendetta.

Il sardo, già lo abbiamo detto, tenacissimo nel ricordare le offese patite, se nell'onore, poi, non pago che quando ne abbia lavato la macchia; e il suo carattere à molto più del ferro che non in altre contrade. Ma se in Corsica, ove pure il sentire dell'uomo à della schiettezza e durezza della isolana roccia, rimase, accanto al «vo-

(1) La Marmora, *Viaggio in Sardegna*, Parigi, 1830.

cero » il dolce « lamento », così da poter dire che se il côrso talvolta chiede vendetta, sa anche piangere i suoi morti; perchè in Sardegna solo il canto della vendetta conosciuto? E il primo movimento dell'animo, per fieri che si sia, dinnanzi a un morto caro, non è forse di pietà? E i Greci da che cosa denominarono il loro *mirologo?* Da un grido d'ira e di minaccia forse? O non piuttosto da μυρέω, μίρομαι, piango, mi lamento, e λόγος discorso? E nel lontano Equador?: *Ilanto,* cioè, pianto. E in Serbia?: *bacete dupà batrâni,* canzone di dolore. E nelle Baleari?: *canço de mort.* Nessuno che accenni a una rivalsa cruenta. E allora troviamo più semplice procedere per la via che ci si para innanzi più naturale: l'*attittidu* è il lamento funebre, non altro. E diciamo con il già citato Oneto: « Pratica pietosa — gli *attittidus* — che alcune volte fu profanata « piangendo sopra alcuno che cadde ferito da' nemici. Ma qual'è « ella mai la buona cosa di cui non si faccia abuso? ». E per la etimologia della parola, mentre lo Spano nel suo *Dizionario del dialetto del Nora dell' isola,* propende per una derivazione da ὀτοτοτοῖ, ahi! ahimè! dei tragici greci; e il Porru nel suo già citato vocabolario del dialetto del Sud, prospetta una filiazione da θητεύω per la radice alludente a « mercenario » che a me pare assai poco diretta in quanto proprio in Sardegna la preficatrice non mercenaria; io penso invece che senza andar tanto lontano si possa ritrovarne l'origine nella parola *titta,* tetta, chè tenere al petto un pargolo in Sardegna è precisamente detto anche *attattai* in luogo di *allattai,* per dar la tetta, allattare. In tal caso, dolcissimo e logico il significato, chè il porgere il petto a guanciale al caro estinto, è porgerli il cuore con le più dolci parole. E giova non trascurare il vocabolo *dida* per balia, pervenuto in Sardegna dal catalano, poichè tra *dida* balia, e *titta,* tetta affinità corre di certo.

* * *

L'origine?

Antica quanto l'uomo. Chè troppo strettamente il dolore è legato all'umanità, e il dolore è fonte di pianto e questo col suo mestissimo suono à ben presto creato il più terribile dei canti.

Un antico detto sardo dice:

Dolóri spìngi bósci.
(il dolore spinge fuori la voce)

Quanto vero, quanto bello, quanto profondo!

La preficatrice greca non è che una pietra miliare che segna il punto classico per eccellenza dell'uso di cantare ai morti. Ma bisogna risalire ben oltre nella fuga dei secoli, lasciare le belle strade fiancheggiate da statue marmorê, opera dei più sapienti scalpelli, ed entrare nelle buie e nude caverne dell'uomo preistorico cui era forse gran conquista il fuoco. L'archeologo Edoardo Dupont, in una sua smagliante relazione degli scavi da lui praticati nelle caverne dei dintorni di Furfooz, presentata al governo Belga, così à scritto intorno ai riti funebri praticati dagli uomini di quella lontana epoca: « La morte porta la desolazione in mezzo a loro, ed oh quanta cura « di quelli che perdettero! Noi li vediamo trasportare il cadavere « in una caverna sepolcrale che à per mobili un'urna, armi ed amu« leti. Una lastra alla bocca della caverna impedisce l' ingresso alle « belve. Poi incomincia il banchetto funebre accanto alla dimora « dei defunti; si accende il focolare, si squartano i grossi animali « e se ne distribuiscono le carni ancora fumanti. Oh quante strane « cerimonie, non dissimili da quelle che si raccontano de' selvaggi « delle solitudini indiane ed africane. L' immaginazione ci rappre« senta facilmente canti, danze, invocazioni, ma la scienza è impo« tente a farli rivivere ».

Trovata la caverna murata da grosse lastre di pietra. Dentro la caverna trovato un loculo scavato nel suolo e con sopra dei sassi, e dentro il loculo: resti umani in atteggiamento rannicchiato. Trovati al di fuori della caverna i resti di un pasto abbondantemente insolito. Trovato, in una parola, tutto ciò che costituisce la prova più certa di un preistorico rito funebre, perchè disperare che quella stessa scienza non potesse fare l'ultimo passo e dar vita a tutto ciò? E il passo, il miracolo è infatti già quasi compiuto poichè, come vedremo qualche pagina più avanti, proprio una pittura cavernicola rappresenta una danza celebrante la virilità. E si vi era danza, possiamo ancora dubitare che vi fosse suono? E non vogliamo noi ricordare la bronzea statuetta del suonatore di *launeddas?*

Del resto, procedendo analogamente all'archeologia, alla antropologia, alla storia naturale e alla anatomia comparata, non abbiamo sottomano la risposta del fatto nell'uso dell'odierno uomo preistorico ossia del selvaggio ed anche del tradizionalista?

Anche chi volesse contentarsi del solo De Gubernatis (1) già vedrebbe quanto noi siamo nel vero, e Calabria, Abruzzi, Puglia gli fornirebbero altrettanti elementi assicurativi. Che se poi volessimo

(1) A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi funebri in Italia e presso gli altri popoli nido-europei,* Milano Treves, 1878.

estendere le nostre indagini ai popoli primitivi basterebbe aprire uno dei mille volumi scritti da arditi viaggiatori per vedersi aprire dinanzi a noi il più vasto documentario vivente. Basterebbe leggere le memorie di Morgan, Powers, Putman, Bancroft (1), Jarrow (2), il nostro Sergi (3).

Il Morgan, per esempio, parlando degli Irochesi dice: « La « danza pel morto, detta *Ohewa*, era fatta dalle sole donne. La mu- « sica era vocale e cantata da persone collocate nel mezzo della « stanza. Il coro delle danzanti si univa al canto,, e tutto insieme « era una musica luttuosa e lamentevole. La danza cominciava al « crepuscolo o poco dopo e continuava fino al mattino quando la « ombra dell'estinto che si suppone partecipare alla danza, si crede « sia spenta ».

Il Powers, descrivendo i costumi dei yokaia della California, si sofferma su i loro riti funebri scrivendo che: « Presso gli Jo- « kaia in occasione dei funerali di un capo morto, dopo i discorsi « di circostanza segue un pianto e un lamento di pochi minuti che « cessa immediatamente ad un dato cenno ».

« Anche i Senes usano cantare mentre il cadavere dell'estinto « brucia sul rogo, e i danzatori cantano in coro le seguenti parole « che non ànno alcun significato, ripetendole infinite volte:

Hol - lel - li - ly
Hol - lel - lo
Hol - lel - lu ».

E prosegue descrivendo le danze funerarie, soggiungendo che le nenie mortuarie si basavano su due toni.

Due toni, cioé due suoni. È da tenersi a mente, ora che ci occuperemo direttamente degli *attittidus* nella loro essenza vitale, cioè parole e musica.

(1) Si trovano tutte in: *Contribution to North American Ethnology*, Vol. I, III, IV; in *Sinthsonian Contributions* e altre.

(2) Iarrow, *First annual Raport of tho Bureau of Ethnology*, Washington, 1881; *Introduction to the study of Mortuary Custams*, Washington, 1880, Smiths Jnstit, Bureau of Ethnology.

(3) Giuseppe Sergi, *Antropologia e scienze antropologiche*, Roma, 1938, al capitolo « Fra gli indiani d'America ».

***

Quasi tutti gli scrittori, italiani e stranieri, che ànno riferito su le cose di Sardegna, si sono, qual più, qual meno, trattenuti a descrivere il rito funebre sardo come una fra le usanze che più li aveva colpiti e a trascriverne i versi. Così i già citati Oneto, Wagner, Canepa, La Marmora, Fuos, Bresciani, Spano, Porru, così ancora il Poggi (1), il Nurra (2), lo Scano (3), Amat di S. Filippo (4), Calvia (5), Viale (6), Ferraro (7), Giacomelli (8), Bouillier (9). Ma nessuno di essi aveva pensato che il preistorico costume mal si accordava con i versi di palese recente data e che era utile, urgeva, trascriverne la musica, diciamo modestamente, il suono, ove forse poteva ancora riecheggiare l'antico accento. Ciò era già stato fatto per l'isola sorella, la Corsica. Ma gli studiosi, per la maggior parte ignari di musica e del valore che il suono può avere nello studio cronologico, continuarono e in parte continuano nella via delle indagini filologiche, come se con queste soltanto si potessero risolvere le importantissime questioni delle origini, dell'epoca e del luogo di nascita di un canto. Vediamo quindi di risolverlo noi con i pochi mezzi a nostra disposizione, come già abbiamo fatto altrove.

Per prima cosa, lo spunto poetico di alcuni *attittidus*, con a fianco il nome del paese ove sono stati raccolti e, probabilmente, nati.

(Nuoro)

Maridu meu caru! — Ite mala fada,
In mesu 'e su camminu — Mortu t'à zente mala.

(1) F. Poggi, *Usi natalizi, nuziali e funebri della Sardegna*, Mortara-Vigevano, Cortellezi, 1897.

(2) P. Nurra, *La poesia popolare in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1903.

(3) E. Scano, *Saggio critico-storico della poesia dialettale sarda*, Cagliari, 1901.

(4) P. Amat di S. Filippo, *Il dialetto e le canzoni popolari della Sardegna*, per Augusto Bouillier, Cagliari, 1866.

(5) G. Calvia, *Canti funebri di Ploaghe in Sardegna*, in «Arch. per lo studio delle trad. pop.», 1895.

(6) S. Viale, *Scritti in verso e in prosa*, Firenze, Le Monnier, 1861.

(7) G. Ferraro, *Canti popolari logudoresi*, Locieber, Torino, 1891.

(8) L. Giacomelli, *Della musica in Sardegna*, Cagliari, 1896.

(9) A. Bouillier, *L'Ile de Sardaigne. Dialecte et chants populaires*, Paris, Dentu, 1865.

Maridu meu caru! — Ite malu accunnortu,
In mesu 'e su camminu -- Zente mala t'a' mortu.
ecc.

traduz. it.: Marito mio caro! — Che mala sorte, — In mezzo al cammino — Ucciso t'à gente cattiva — Marito mio caro! Che cattiva rassegnazione, — In mezzo al cammino — Gente mala t'à ucciso. ecc.

(Nule)

Ohi fizu! ohi fizu meu! — Giutto in coro una bua.
Ite fieru corpu! — Pranghe' mama tua.
Ohi su coro meu! — A morrere disgrassiadu
Bellu columbu mèu! E chie ti à leadu?
ecc.

traduz. it.: Oh figlio! Oh figlio mio! — O' in core un dolore, — Che fiero colpo! — Piange mamma tua. — Ohi il cuore mio! — E morire disgraziato — Bello colombo mio! E chi ti à levato? ecc.

(Monserrato)
(vicinissimo a Cagliari)

È mortu su miu maridu,
Sa turri mia est'arruta

(traduz. it.: È morto mio marito — La torre mia è caduta).

Su la parte linguistica, e cioè su i dialetti e le immagini in cui le sarde preficatrici ànno cantato il proprio o l'altrui dolore per la scomparsa di un caro, non è il caso indugiare. È solo da notare come il sardo pastore, ignaro di leggi metriche, si sia servito, come nel primo e nel secondo esempio, del pentametro, perpetuando una antica tradizione.

Veniamo ora al trascurato stampo musicale.

Non fu senza emozione che mi accinsi, io per primo all'esperimento.

Erano gli anni dell'entusiasmo, della passione febbrile del voler sapere, della fiducia in se stessi. Avvicinandomi al mistero del canto funebre, di cui per quasi due secoli già tanti avevano discorso, ma nessuno aveva tentato o osato rievocare il suono, mi pareva di essere un poco come quei fortunati esploratori che per primi calcano un suolo fino allora vergine. Come coloro che per primi ànno aperto

una tomba che da oltre mille anni giaceva ignorata nel mistero di una piramide. Come coloro che, ancora più audaci, tentano strappare il segreto alla morte, cercando rievocare voci già fatte mute.

A Buggerru, ridente paese di miniera degradante sul mare. Frazione di Flumini maggiore in quel di Iglesias, centro della regione sarda denominata «Campidano» i cui abitanti vengono dai sardi stessi chiamati *maurreddus* (o *meurreddus*) e cioè «moreschi» della mauritania. Dopo lunghe ricerche, scovate finalmente due vecchiette che asserivano saper assolvere al triste uffizio, si venne al dunque. Ma non senza fatica, chè le preficatrici, al mio desiderio opponevano una grave difficoltà: la mancanza del morto! Ove trovar l'estro, opponevano esse, ove lo stimolo al pianto che solo suggerisce non le parole ma il tono di esse? Finalmente, dopo lungo pregare, con una messa in scena che anche un regista di quarta classe avrebbe ripudiata, le donne, prona la faccia sulla sponda di un alto letto, cominciarono a gemere e poco alla volta a cantilenare gli *attittidus*, interrompendo ogni versetto con un coro di veri singhiozzi, chè le lamentatrici, prese al laccio della propria finzione, finirono per lacrimare e singhiozzare sul serio, forse pensando ai propri lutti. E di questo piccolo tesoro, scrupolosamente, religiosamente da me raccolto, diedi subito notizia in uno specifico studio (1) e poi ancora in pubblicazioni di ordine più generale e volgarizzatore (2).

Gli *attittidus* da me raccolti sono tre. Dei primi due anche il testo inedito. Del terzo il testo era già stato dato dal Ferraro.

I *Fiza mia, fiza*
S'assentada che pramma
Sa candida che lizu
Oi ti canta mamma.

Traduz. it.: Figlia mia, figlia — L'assettata qual palma — la candida qual giglio — oggi ti canta mamma!

(1) G. Fara, *Di alcuni costumi musicali in Sardegna*, in «Riv. Mus. it.» vol. XXV, fasc. 1°, Torino, Bocca, 1918.

(2) G. Fara, *L'anima musicale d'Italia*, editrice «Ausonia», Roma, 1920; *Canti di Sardegna*, G. Ricordi, Milano, 1923. Qui sono dati con accompagnamento espressivo.

II *Andàu ti 'ndi sesi*
Su coru miu e' segàu
Ma za ti 'ndi ses andau!

Traduz. it.: Andato te ne sei — Il mio cuore è spezzato — Ma tu te ne sei andato!

III *Ohi su marìdu mèu!*
Mastru de laccheddus!
Ohi su marìdu mèu!
Mastru de taggieris!
Ohi su marìdu mèu!
Su gosu appo perdiu!

Traduz. it.: Ohi, il marito mio! — Mastro di *truogoli!* Ohi, il marito mio! — Mastro di taglieri! — Ohi il marito mio! — Il mio bene ò perduto!

La similitudine con la palma à legame con i paesi ove tale pianta è originaria. Il resto, espressione di dolore.

Il ritmo, a seconda del momento varia col variare delle riprese di fiato e del dolore che interrompe coi sospiri l'ampiezza del verso musicale.

L'intonazione che qui ò dovuto « fissare » è spesso incerta, e del pari spesso trapassa nel parlato schietto e angosciato.

Il metro, il settenario. Anche ove pare scemo dell'ultima, la nota di maggior valore ristabilisce l'equilibrio nel numero delle sillabe. Non per incidenza, ma di regola, più precisamente per forza di stampo musicale.

I poeti furon detti « cantori », appunto perchè per creare avevano bisogno di cantare. Il μετρον, la misura, era data da un tema musicale. Questo tema era lo stampo in cui si gettavano i versi. Se i versi vi si adagiavano bene, se aderivano perfettamente alla musica, si aveva in pari tempo: la giusta misura del verso, cioè tutti i versi della stessa lunghezza; gli accenti tonici cadenti su lo stesso ordine di sillabe, allo stesso punto di ciascun verso.

Abbiamo poco fa visto come alcuni *attittidus* sono pentametri. Soggiungiamo, pentametri che la cesura chiaramente indica formati di due versi. Ma, e questo è l' importante, quando vengono cantati non è un unico tema musicale più ampio che si svolge su l' intiero pentametro, coprendo i due versi che lo compongono; ma è un tema sufficiente a coprire uno solo dei versi; tema che poi si ripete per coprire il secondo verso. Che è quanto dire che un pentametro è coperto musicalmente da un unico tema ripetuto due volte.

Come ciò?

Chi, con me, nelle ricerche etnofoniche vuol dare il suo giusto valore al suono, à già inteso del come. Basta uno sguardo alla costruzione musicale del lugubre tema.

Melodia? No. Cantilena, cadenza, sopratutto e nient'altro che cadenza, venuta su dal dolore soggetto alle leggi fisiologiche del respiro turbato nella sua regolare funzione dallo stato d'eccezione dell'animo, dalle lacrime che ingombrano le vie di risonanza, da i singhiozzi che vogliono irrompere e dallo sforzo di volerli trattenere. Da tutto ciò: costruzione lineare più che semplice, scheletrica; breve, poichè il soffocato singhiozzare non consente ampio atto di inspirazione; caduta della voce, breve, per abbandono diaframmatico. Dunque il tema musicale, la cadenza antropofonica del dolore da cui sorge il lamento, o l'*attittidu*, non poteva creare frasi, divenute più tardi versi per richiamo di assonanze di pianto, di lungo metro. Dunque, quando troviamo un *attittidu* pentametro non è arrischiato dire che esso è creazione posteriore all'*attittidu* a verso breve. Che è tardo frutto di volontà o di particolare bravura. Dunque, non é arrischiato pensare, quando sentiamo cantare un *attittidu* pentametro, che in esso la musica è di parecchio anteriore al verso. E così ritengo sia avvenuto anche del verso per se stesso. Il pentametro fu di certo creazione di coltura come in definitiva lo fu col Carducci. Ch' io poi sia generalizzando il fatto particolare dell'*attittidu* sardo, vedremo ora se avevo ragione di farlo, come per tutte le altre forme etnofoniche.

Butto qui in fascio i più terribili fiori che il dolore abbia mai strappato alla musica. Questi canti non sono stati creati dalla fan-

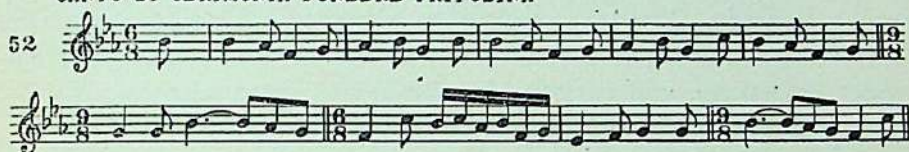
tasia dell'artista per la finzione della morte rappresentata alla falsa luce della ribalta. Non per essere «eseguiti» davanti a una soprano o a un tenore stesi su le polverose tavole del palcoscenico. Ma sono sorti da un animo esulcerato dal dolore e per essere esalati davanti a una reale salma in via di distruzione, doloroso ricordo di una scintilla vitale oramai spenta. Dolorosa, esaltatrice rievocazione del passato, nella parola; vestita di lacrime e schianto, nel suono.

Questi tragici fiori, sbocciati e cresciuti accanto alle fosse ancora aperte, inaffiati dalle lacrime, ritmati dai singhiozzi, li strappo ai cimiteri sparsi per il mondo. Ma con un prestabilito ordine che mi consigliano e m' impongono gli stessi canti funebri additandomi la via da essi percorsa. E prima è l'Africa, la grande culla dell'etnofonia preistorica mediterranea, con due delle più semplici formule di canto funebre dei *kabyli,* a proposito dei quali giova ai nostri studi ricordare che gli stessi sardi chiamano *cabillus* gli abitanti di una data regione della Sardegna (Planargia, Caposoprese) a titolo forse di barbari, con un canto funebre della Tunisia; un pianto dei negri d'Africa, con caratteri nettamente preistorici; e un canto di cerimonie funebri della Tripolitania (1).

(1) Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, è ricca fonte poichè ai capitoli su *La musique arabe* di Jules Rouanet; *La musique ethiopienne* di M. Mondan - Violailhet; *La musique chez les nègres d'Afrique* di Julien Tiersot, oltre all'essere fatto profitto di tutto ciò che sull'argomento era stato pubblicato, vi sono pure osservazioni originali di grande utilità.

51

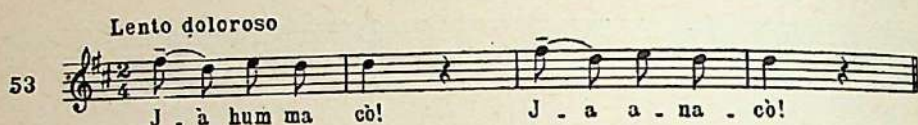
CANTO DI CERIMONIA FUNEBRE TRIPOLINA

52

Ma la vera negativa, la forma prima del canto funebre sardo ce l'ha lasciata in uno dei suoi interessanti libri l'esploratore italiano, Antonio Cecchi, il quale così descrive la cerimonia e i canti funebri dell'Africa da lui esplorata: «La morte di un Galla è annunciata « dai suoi congiunti ai vicini col grido di *Ani badé!* (sono perduto). « A questo grido fanno eco quelli dei parenti e degli amici del tra- « passato, i quali, accorrendo verso la sua dimora, visto il defunto « giacere, danno in acutissime strida, battono palma a palma, e si « percuotono la testa. Fra le donne poi, alcune si strappano i ca- « pelli, si graffiano le guance, singhiozzano, urlano, percuotono col « petto il suolo e si rotolano nella polvere, battono i denti, proten- « dono le mani al cielo e serrano le pugna, come se volessero sfi- « dare il cielo, che le colpisce di sì grande sciagura.

« Dopo queste prime manifestazioni di dolore, i parenti e gli « amici del defunto cominciano a celebrarne la prosapia e le qua- « lità fisiche e morali, colle seguenti esclamazioni:

Já hummacó!	Oh! virtù mia!
Já anacó!	Oh! mio genio tutelare!
Já ganimaciucó!	Oh! mia consolazione!
Já seguicó!	Oh! mia stirpe!
Já abbacó!	Oh! padre mio!
Já iggiacó!	Oh! miei occhi!
Já badacó!	Oh! madre mia!»

(*Da Zeila alle frontiere del Caffa* - vol. II pag. 417).

Eccone ancora i primi versi completati dalla loro relativa melodia quale io potei raccogliere:

Un sommario confronto con il terzo esempio di *attittidu* è più che sufficente a dimostrare l'identità dei due canti funebri: l'africano e il sardo. Struttura, contenuto, disposizione dell'esclamazione dolorosa, procedimento melodico e ritmico, acuità, caduta diaframmatica del suono, collocazione dei singhiozzi, tutto identico.

* * *

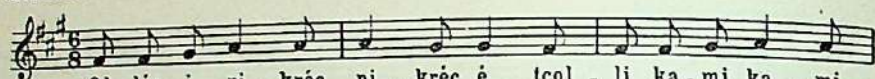
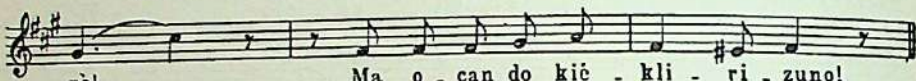
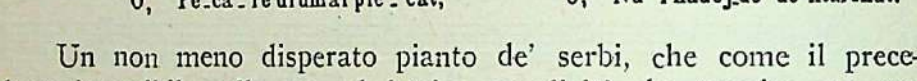
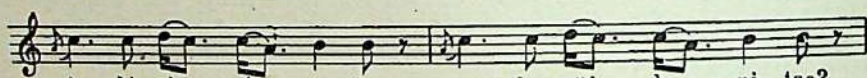
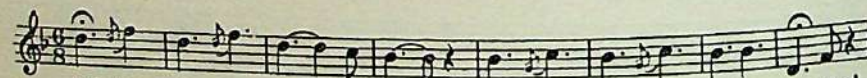
Un breve tragitto in mare e il pianto sale da una delle piccole isole Baleari.

« *S'anomena Cancò de mort el glosat que era costum dedicar* « *a la noia o al jove que, festejant, morien abans de casar-se. S'en* « *carregava a un bon glosador un glosat en el qual fossin pande-* « *rades les virtuts de la persona morta, barrejant-hi els planys del* « *que restava i dedicava l'elegia. Poc temps després de la mort, tot* « *el puble es reunia davant la casa afectada, i un cantador deia tot* « *el glosat, amb la tanada que danem* ».

« *L'ah o ai, tan caracteristic de moltes conçons mallorquines, no* « *se sentia mai en aquestes cançons de mort; hi estava rigorosa-* « *ment prohibit* » (1).

(1) *Obra del cançoner popular de Catalunya, Materials*, Vol. III. Memoria di Sanper e Ferrà, pag. 375.

Due *voceri,* tanto terribili che del loro suono le mamme corse si servono, con altre parole, per addormentare i loro bambini (1).

Due canti funebri delle Calabrie, favoritimi dal maestro calabrese Pasquale Benintende, egregio studioso del canto del popolo della sua terra.

(1) Ortoli, *Les «voceri» de l'île de Corse,* Paris, 1887; Marcaggi, *Les chants de la mort et de la «vendetta» de la Corse,* Paris, Perrin; Quantin, *La Corse,* Paris, 1814; Crozes, *La chanson populaire de l'île de Corse,* Paris, 1911.

Un *mirologo* greco (1).

Il terribile *Bacete dupà batrâni* dei rumeni, che à tutti i caratteri del dolore non d'altro vestito che dai singhiozzi (2).

Un non meno disperato pianto de' serbi, che come il precedente è terribile nella sua scheletrica semplicità che termina con una serie di singhiozzi che divide un versetto dall'altro (3).

In fine due lamentazioni o *Llanto* (pianto) dell'Equador, di cui specialmente il secondo è degno dei precedenti per espressività dolorosa (4).

(1) Pachticos, *260 canti popolari greci*, Atene, 1905.

(2) Bela Bartok, *Volksmusik der Rumanen von maramures, Drai Masken verlag*, München, 1923.

(3) Kuhacz, *Chansons nationales des Slaves du Sud*, Agrans, 1878; Kuba, *Les Slaves dans leurs chansons*, Praga, 1923; Georgevith, *Melodies populaires serbes* (Serbia del Sud), Skophje, 1928.

(4) R. et M. d'Harcourt, *La musique des Incas*, Paris, 1925.

Devo io dire perchè siamo passati dall'Algeria, dalla Tunisia alle Baleari e da queste in Italia? Perchè dall'Africa egiziana in Grecia e poi in Rumania e in Serbia? Debbo io ricordare di quali civiltà si colora l'Equador e tutta la zona degli Incas?

Anche a colui che non sia avvezzo agli studi comparati, un solo sguardo a questi canti lo convincerà come io non abbia generalizzato a vuoto. Il materiale lessicale cambia. Diverse le lingue e i dialetti. I vocaboli altri. Ma la sostanza rimane. Le immagini con le quali si parla del morto, sono le stesse. La metrica su per giù la stessa perchè la musica, la cadenza, legata all'atto fisiologico della capacità respiratoria nel pianto. E questa capacità, di ben poco diversa dall'uno all'altro popolo, non poteva che creare, come infatti à creato, melodie, cadenze della stessa lunghezza e durata. E con la durata, l'identità dell'etimo fonico, gli stessi abbandoni diaframmatici, che creano un'aria di famiglia, fra tutti questi canti di morte. Unicità di tipo maggiormente messa in rilievo dal modo di esecuzione comune a tutti: voce gutturale; lievemente tremolante; con inflessioni nasali; cadute di voce dal suono musicale al parlato; ogni verso, od ogni due, ritornello di sospiri, sommesso pianto, singhiozzi.

Non occorre essere profondi nella materia, nè aver l'orecchio esercitato a cogliere le sfumature etniche, per accorgersi che fondamentalmente uguali, divergono stilisticamente più o meno a seconda delle affinità o dissimiglianze che passano fra i diversi popoli di cui abbiamo dato gli esempi di lamenti funebri.

Nel regno della melodia etnica.

Abbiamo finora vagato in quella zona che potrebbe essere definita «zona neutra». Infatti, cantilena dialettale, intonazione delle vociate, cadenza dei canti funebri, possono anche segnare, e in realtà segnano, una specie di progressione, di avvicinamento del tono della parlata alla musica, ma non si può dire ancora che sia decisamente musica. Vi è già ritmicamente e intonatamente la frase musicale ben definita; che viene ripetuta sempre con altre parole; che può essere ritenuta e ripetuta facilmente dall'ascoltatore attento, ma che nessuno, ripetendola, oserebbe dire di aver cantato.

Entriamo ora nel vero regno della melodia etnica o naturale. Qui si può «cantare», c'è la frase «musicale». Spesso, abbandonato il registro basso della voce, le note si librano nelle regioni acute e prendono deciso timbro musicale. Così la enunciazione prende consistenza e sviluppo che si afferma nelle forme musicali monovoche e polivoche che stanno a base di tutta la musica dotta classica. Con ciò, non è da illudersi che lo sviluppo musicale sia raggiunto appieno. In tutta la musica etnica, come nelle più primitive espressioni vocali, frequente il trapasso dal suono musicale al suono parlato; molti suoni non esattamente individuabili nel sistema temperato; legature fra suoni di diversa altezza che assai più che portamenti sono strascicature; rapido molleggiare fra suoni vicini, che con la dottrina dei secoli divenne trillo, ornamentazione di barocchismo musicale a sfoggio di virtù canora, ma che nel canto etnico è tremito di emozione, sofisticato poi dai concertisti di violino. E il modo di esecuzione, sempre basata nel grave e medio dell'estensione vocale su una particolare risonanza gutturale e nasale, e, nella regione acuta, su di un particolare «falsetto», leggermente velato e nasale che permette le più ardite tessiture.

* * *

In Sardegna, come del resto presso tutti i popoli, dopo un primo periodo di poesia assolutamente istintiva, poesia pura di contenuto poetico, in quanto cui unica legge è il sentimento, cui unico metro la capacità polmonare; attraverso all'evolversi della espressione verbale che si rafferma nella posizione di lingua, prende impero la poesia voluta, la poesia della sapienza che canta in greco e in latino, di che lascia tracce nella Grotta della Vipera in Cagliari, e, in proseguo, evolvendosi, canta in volgare, in spagnolo e talvolta anche in lingua sarda. Ma accanto alla poesia personale, che segna i passi fatti dal classicismo, anche l'anonimo amava cantare. E mentre la poesia personale, stringata in forme ben ponderate e simetriche, prende nome di poesia nazionale in quanto il complesso della poesia personale di una data nazione differisce da quella delle altre nazioni; la poesia anonima, specchio della demopsicologia, si espande in immagini e forme pressochè uguali in tutto il mondo.

* * *

La poesia popolare sarda, quale noi ora conosciamo, si divide, così alla grossa, in due grandi forme: il *muttu* e il *muttettu*.

* * *

Benchè i termini vengano talora usati indifferentemente l'uno per l'altro, per *muttu* generalmente si intende il canto del Nord dell'isola, più lungo e più svolto; e per *muttettu* quella breve forma strofica adoperata più propriamente nel Sud, e cioè in tutto quel vasto pianeggiante Campidano che fa capo a Cagliari.

* * *

Il *muttu*, o «motto» che erratamente i miei predecessori scrivono *mutu* con una *t*, è per lo più in versi settenari e si divide in due parti:

I°. La *istérria*, e *istérrida*, da «tendere» e «distendere» e la premessa ove, con versi che da due possono arrivare fino ad otto, viene esposto il concetto generale della poesia. I versi della *istérria* non assonano fra di loro.

II°. La *torrada*, dal sardo *torrare* nel Nord e *torrai* nel Sud, «ritornare» poichè le stanze che compongono la *torrada* cominciano ciascuna con un verso della istérria. Tali stanze quindi, sono tante quanti i versi dell'*istérria*. Queste stanze si chiamano *cambas* «gambe» e sono di quattro versi di cui il secondo ed il terzo rimano o sono in assonanza con i corrispondenti dell'*istêrria*. Il quarto verso rima col primo della stessa *gamba*. Questa la traccia generale del *muttu*, dirò così classico, ma che l'estro del poeta spesso modifica con trovate proprie.

Quale esemplificazione ne riproduciamo uno dal Bellorini (1) e già citato dal Wagner:

(1) E. Bellorini, *Saggio di canti popolari nuoresi*, Bergamo, 1892, Fratelli Castane; *Canti popolari amorosi, raccolti a Nuoro*, Bergamo, 1893.

ISTÉRRIA

A ssant'Ànghelu in terra
And'a ccollire s'oro
Si zeda custu bentu.

TORRADA

A ssant'Ànghelu in terra
Ca nos amamus, coro,
Sos meos sun i llamentu
Sos tuos pesan gherra.

prima *camba.*

And'a collire s'oro.
Sos tuos pesan gherra,
Sor meos sun i llamentu
Ca nos amamus coro.

seconda *camba.*

Si zeda custu bentu
Ca nos amamus coro,
Sos tuos pesan gherra,
Sos meos sun i llamentu.

terza *camba.*

Completiamo le notizie intorno al *muttu*. Lo dicon canto prevalentemente donnesco per quanto molto spesso cantato dagli uomini. Poesia per lo più di improvvisazione, come tutta la poesia etnica che non si riferisca ad un dato fatto realmente avvenuto. In questo ultimo caso la poesia fiorisce subito dopo il fatto, prende a prestito la melodia, una cadenza già esistente, e cammina nel tempo, incorporando man mano nuove locuzioni imposte dal comune uso del momento. Tolto qualche specifico ricorso o le generali linee comuni a tutta la poesia del popolo, ben poco à da fare con la poesia romanza, mentre à larghe e profonde simiglianze con la poesia etnica di altre zone.

* * *

Il *muttettu,* «mottetto», piccolo motto, che è più largamente usato nella parte meridionale della Sardegna, ove in quel di Cagliari predomina in modo assoluto, à però il suo corrispondente nella *battorina,* «quartina» fiorita specialmente nel Nuorese.

Come specifica bene il nuorese *battorina*, è poesia che si esaurisce in quatttro versi, settenari, a rime alternate.

Un esempio per tutti.

In sa matt'è su spiccu
Canta s'arrossignolu.
Su coru miu è pitticcu,
Ci capis tui solu.

Non è vero, come molti studiosi di cose sarde ànno finora affermato, che il *muttettu* sia canto maschile. Esso è canto maschile quanto femminile e dovendo scegliere, starei più per quest'ultimo perchè, almeno ora, fiorisce più su le vermiglie labbra delle fanciulle che non squilli in bocca agli uomini.

Quanto al voler ritenere il *muttettu* canto maschile perchè talvolta osceno, già lo abbiamo detto: in tutta la poesia etnica, araba, cinese, indiana, sarda, gli accenni brutalmente veristici, non sono la volgare oscenità che pervase certi periodi della letteratura colta, ma sono rimanenze preistoriche, ammodernate nella forma, dell'uomo che non conosceva ancora della finzione neppure le vesti.

Così pure, dobbiamo non solo contrastare agli studiosi, compreso il Nurra (1) che ritengono il *mottettu* derivato da una forma di poesia più lunga, ma dobbiamo, se mai, credere tutto il contrario.

Tornando indietro, molto indietro, poiché così dobbiamo fare se vogliamo renderci conto delle cose come realmente stanno, troviamo che è dalla forma più breve, il distico, perchè senza due versi non si à l' inizio vero della poesia, che con la ripetizione, alternata, la poesia si allungò in stanze di maggior respiro o numero di versi. Ed anche qui ci soccorrono le poesie dei primitivi. Ma, *maiora premunt,* e ci riserviamo di parlarne tra poco occupandoci del suono che accompagna i diversi generi di poesia sarda.

Diversi generi poichè, come anche questo vedremo tra poco, al *muttu* ed al *muttettu* bisogna aggiungere alcune altre forme imposte dai bisogni psicologici sentimentali o sensuali che dettarono le diverse manifestazioni antropotoniche.

(1) P. Nurra, *Una raccolta di canti popolari logudoresi,* in « Terra di Nuraghe », 1882-93; *La poesia pop. in Sardegna,* Gallizzi, Sassari, 1893; *Canti pop. nel dialetto sassarese,* in « Arch. tradiz. pop. », 1893.

***

Bisogno, sentimento predominante per far sbocciare la melodia nel senso veramente musicale, in tutto il suo splendore: l'amore dell'un sesso per l'altro. I diversi sentimenti secondari che germogliano dall'amore, e gli stessi diversi modi di amare, generano diversi generi di melodia etnica.

La verdiana «Questa o quella, per me pari sono» è la consacrazione della musica dotta o storica della espressione musicale dell'amor frivolo, leggiero, che il popolo italico fissò nello stornello. Anche la contadinella sarda stornella, ma con il canto più lieve della sua terra: il *mottettu*. Ma anche il *mottettu* è ben lontano dall'avere la lievità spensierata dello stornello toscano.

Le musiche tutte di Sardegna, siano esse vocali o strumentali, ànno sempre un sostrato psichico di tristezza, di malinconia, che si fa sentire a traverso i vivaci temi delle danze.

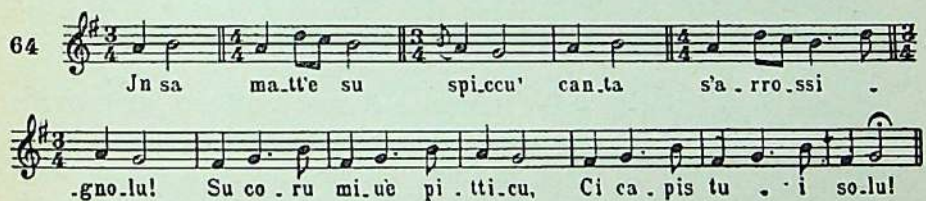
Nella Sardegna, si può dire che, salvo l'orma della influenza romana, si abbia tutto un ininterrotto svolgersi di un'unica civiltà che corre dai tempi più remoti fino ai nostri giorni, rafforzata nei suoi caratteri aborigeni, sia direttamente dai contatti con i Fenici ed i Cartaginesi, e con le seriori parziali e brevi ma frequentissime invasioni delle popolazioni della vicina costa africana, sia indirettamente per mezzo della lunga e profonda dominazione della Spagna, che tanto aveva essa stessa assorbito di colore etnico di quelle stesse civiltà orientali che prime avevano impresso la loro orma nell' isola. E nell'amore del sardo, per lieve che sia, è sempre un così profondo senso di poesia, che il suono che presta ai suoi canti, al *muttettu*, à pur sempre una sfumatura di malinconia.

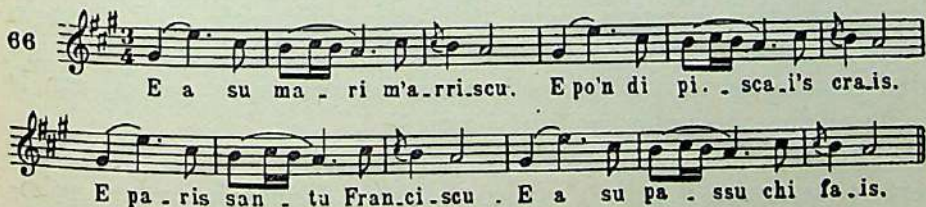
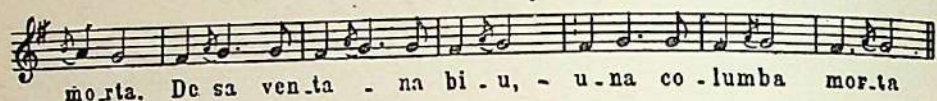
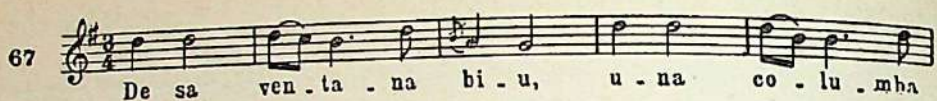
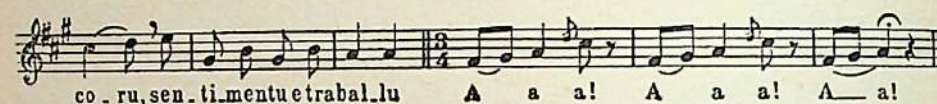
Precisiamo.

Il *muttetto* è del sud, della parte piana dell'isola. Ebbene, l'uomo della pianura è più triste dell'uomo della montagna. Lo stesso camminare, al montanaro con la fatica dell' ineguale passo offre ad ogni istante la varietà del paesaggio, un nuovo orizzonte che invita a una più ampia respirazione. Il librarsi in alto è gioia di per se stessa che induce il pennuto, falco o aquila, al grido del trionfo; mentre la pianura induce al passo uguale ch'è monotonia per se stessa che s'aggiunge alla monotonia del paesaggio, della stessa uniforme densità dell'aria che si respira. L'uomo della montagna, del Logudoro specialmente, à nel dire, dovizia di immagini che allarga, come gli orizzonti cui è uso, nell'ampiezza degli *os* terminali della ricca parlata. L'uomo della pianura, del Campidano, ricco di pensiero, è di parole parcó, quasi sprezzante, come di cosa inutile, di

immagini schivo, chiuso nella desinenza del suono scuro dell'*u* che è del suo dire.

Tutto ciò, relativamente, s' intende, ché o dell'alta o della bassa terra, il sardo pensa e opera assai più che dica.

Allineo cinque esempi di *muttèttus* rammentando a chi n'avesse bisogno: 1° che i *muttèttus* sono creazione del bisogno di sfogo che à il cuore in certi momenti (è così che il *muttèttu* fiorisce in bocca alla donna costretta dal bisogno al lavoro, e la malinconia nostalgica cerca alleviare col canto; 2° che data la sua essenza il *muttèttu* vien cantato come è nato, cioè senza accompagnamento; 3° che questo prende solo quando ne fa merce da baratto qualche cieco cantore, che in tal caso l'accompagna con la fisarmonica a tastiera; 4° che lo stampo musicale resta immutabile o di poco variato fino all'esaurimento delle più lunghe poesie, e comunque anche ripetuto su una sola sillaba, per cui ci è parso sufficente darne solo le prime ripetizioni.

Traduz. it.: Nella pianta di lavanda — canta l'usignolo. — Il mio cuore è piccolo, — ci stai tu solo.

Traduz. it.: Pasci, agnelletta, pasci, — Pasci in riva al fiume. — Non ne nascerà più — bello come il mio cuore.

Traduz. it.: E al mare m'arrischio — E per ripescare le chiavi — E sembri San Francesco — E al passo che fai.

Traduz. it.: Dalla finestra vedo — Una colomba morta. —

Traduz. it.: Tre rose d'oro — Le getto nel ballo — Mi costa un tal cuore, sentimento e travaglio.

Non è solo l'unicità dello stampo e il suo continuo ritorno che imprime malinconia a questi « falsi allegri » *muttèttus,* ma, è, dopo l'enunciazione a voce spiegata, la immancabile ripresa a mezza voce, diciamo pure a mezza bocca con l' insistente cadenzare della sensibile su la tonica che finisce per dare la sensazione della tristezza. E quando in una piazzetta li canta il popolaresco aedo, il cerchio degli ascoltatori non ride o si esalta, ma immalinconisce e pensa, nonostante il suono della fisarmonica che si sforza di tener allegro l'uditorio. E bisogna udire quel cadenzare svanire nell'aria per capire che il manualetto di filologia lo possiamo bruciare perchè quella musica sorge di molto lontano, di fra le pietre dei misteriosi *nuraghi.*

* * *

Lo stesso tipo di frase musicale prende accenti più festosi in certi *muttètti* o quartine propri delle sagre villerecce. Qui, dopo la proposta fatta da un solo cantore che improvvisa i versi, tutti gli altri cantano in coro il ritornello quasi sempre senza parola, con le solite sillabe adoperate da tutti i popoli.

In coro, non a più parti. Al più per terze o seste. Quelle tali terze o seste che il grande critico Edoardo Hansliek credeva privilegio della dottrina e negate all'uomo primitivo. Ma di ciò, tra qualche pagina. In questo foglio ci contentiamo riprodurre i modelli più caratteristici del genere.

Traduz. it.: In sopra a quel monte — Mi siedo a fare il pizzo. — Sta notte o domani notte — aspetto la domanda (di sposa).

Le parole del coro sono intraducibili poichè non ne intendiamo il senso. Forse ora corrotte, ma un tempo significative. A ciò credere ci indurrebbe la più volte ripetuta parola *andire,* cioè « andare » che, data appunto la circostanza in cui si cantano tali strofe, « andare ad » « andarsene da » una festa si spiegherebbe benissimo. In tal caso la parola *nora* potrebbe anche indicare l'antica Nora, città dei romani. Ma il *mironnai?* Dal greco μορωμκι, mi lamento? « Io vado a Nora a lamentare, piangere? ». Mi pare temerario il crederlo.

Trad. it.: Dalla torre del forte — Si vede Barberia. — Do la buona notte — A la fanciulla (innamorata) mia.

Quest'ultimo è detto de *is tràccas* da « i carri a trabacca » perchè la sua destinazione specifica è quella di essere cantato su questi carri quando si va o si torna da un villaggio ad un altro per una festa campestre. I buoi, pallate le corna di aranci. Il carro, adorno di bandiere nazionali, ricoperto talvolta di una stuoia di canna messa ad arco per riparare i viaggiatori dal torrido sole di Sardegna. Infrascato di verde e adorno di ghirlande di fiori, stivato di gioventù baldanzosa, di fresche contadine che fan sfoggio di fazzoletti di seta dei più vivaci colori e di candidissime camicie che sbocciano dai

corpetti di velluto, mostrando, sull'atto di nasconderlo, il seno, è spettacolo caratteristico, pittoresco, bello. Fresca s'alza una voce di donna e poi tutte fan coro, e così ogni tanto, ad alleviare la noia del lungo tragitto che dura spesso ore ed ore.

Il canto delle *traccas* è così caratteristico che tentò l'estro di molti musicisti capitati in Sardegna, che misero tutta la loro perizia nello svolgerlo, armonizzarlo, strumentarlo a regola d'arte. Ma nessuna sapienza di musicista può uguagliare, neppure lontanamente avvicinarsi all'effetto che questo canto produce nel suo ambiente della sarda campagna, intonato dalle liete voci della sarda gioventù, non d'altro accompagnamento e strumentale sorretto che dal cigolio del carro e dal lento passo dei buoi. .

* * *

Spostandoci verso l'Iglesiente, l'Oristanese e oltre, verso regioni più alte, un altro canto con la risposta in coro, ma non viatico di buon viaggio, ma cantato in piena campagna, é il seguente, che à, nell'accento musicale e nelle parole, dello scherno.

Traduz. it.:. Murinedda mia — Quando va alla festa — Perfino il corsetto dagli altri si fa prestare. — Pu! alla malora, con tale fantasia — Chi l'avrà vista! (Che ne avrà pensato?) — Murinedda mia.

La ripresa in coro è all'unisono e identica alla proposta. La impressione del tono minore di *mi*, viene distrutta dal *si* che sale al *do* naturale in luogo del *do* diesis.

* * *

Scherno, satira. È proprio a Cagliari che ne ò colta una, e delle più fini. Creazione estemporanea, assurta poi, nei versi, all'onore

della stampa. La parte musicale non arcaica certo, pur fedelissima alla base fondamentale dell'etnos musicale isolano sardo sul quale poggia fortemente anche nel modulare. Il tema musicale breve e lineare, con seguenti progressioni che denotano l'influenza di una certa evoluzione. I versi di dodici sillabe non seguono le regole imposte dalla dottrina metrica.

Vers. it.: Cantiamo del XX secolo presente — Che tutto capovolto il mondo si vede — A ciò che ò udito dall'antica gente — E benchè in poco, m'ànno fatto sapere — che non era il mondo così prepotente — Nemmeno l'un con l'altro di non aver fede — Non è cosa da soffrire, ciò che s'è conosciuto — Chi presta voto, con finta preghiera — Chi fa modo di cercare inganni — Chi negli affanni l'altro fa passare — Il tempo conosciuto dev'essere profondamente — Se la vita nel mondo si vuol godere.

È tipo di canzone nata per essere eseguita con l'accompagnamento di chitarra. Accordi persistenti nell'alternarsi, di tonica e dominante nel modo minore del tono di *mi* bemolle.

* * *

La nota triste, di dolcissima malinconia del mottetto l'ò colta nel villaggio di Guasila.

Traduz. it.: Mesto usignolo — Quanto mi rassomigli! — A pianger per l'amante — E perchè mi consigli?

Otto settenari a rime alternate, di cui non ne abbiamo dato che la prima metà, poichè le altre quattro ripetono lo tesso motivo musicale. Tre quarti con un movimento « Andante grave ». Modo minore. Divisione semplicissima per semi minime. Procedimento per gradi congiunti.

E con tutta questa semplicità, quanta bellezza! Il Meli? Si, egli canta pur dolce:

La suavi tenerizza
Chi la vuci tua diffunni,
Tutti aspergi di ducizza
Celu, campi, vaddi ed unni.

ma è dolcezza da pastello di un Teocrito nato oltre venti secoli dopo. Occorre dell'altro per potersi avvicinare all' ignoto musico sardo. Occorre cantare lo sconsolato canto de Il passero solitario che « D'in su la vetta della torre antica » ricorda all'ascoltatore col melodioso suo canto le proprie amarissime lacrime.

La poesia? Quella qui trascritta? Che conta? Il senso è così aderente alla melodia che ben si intende quando nacque con la musica, in qualunque favella fosse, qualunque sconosciute parole adoperasse, il concetto, lo stesso.

* * *

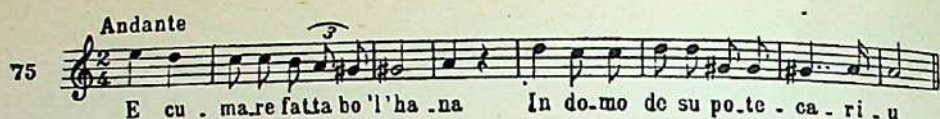
Ancora della mestizia.

È dalla nobilissima cittadina di Bosa che s'alza il canto. Non è più l'amante che nel canto dell'usignolo sente un invito al pianto. È il viandante che stanco del lungo andare della vita, chiede, come l'Ebreo errante, un posticino ove riposare, un'ora, un'ora sola.

Traduz. it.: Olà! per amore di Dio, un tetto — A questo poveretto pellegrino! — In questo luogo pietà non c'è — Per poter alloggiare un meschino.

Anche qui, come nel precedente canto, la semplicità ritmica, il procedimento per gradi, congiunti, raggiungono il massimo possibile. Non c'è che l'artista nato, l'artista per istinto, che dotto o senza dottrina, possa raggiungere un tal alto grado di espressione sentimentale. Nel campo storico, forse il solo Bellini può competere con la dolcezza malinconica del cantare sardo che addolcì l'anima di tante generazioni che il canto si tramandarono religiosamente come prezioso retaggio di razza.

Come restano addietro nella scialba luce crepuscolare i canti spagnoli de *El romeus,* e il volgare « Pellegrin che vien da Ruma »! Eppure la coloritura fonica di questo canto sardo è schiettamente iberica (dico iberica e non spagnola) e il dialetto dello spagnolo conserva evidenti tracce.

E di Bosa è pure quest'altro tema musicale. Schietto mottetto, che talvolta ignote voci fan risuonare nell'alta notte o a beffa di una tradita o a salace commento di un recente matrimonio, chè i versi ànno doppio senso fin troppo verista.

Traduz. it.: O comare fatta ve l'ànno — In casa del farmacista — Aperto vi ànno l'armadio — Cardato vi ànno la lana.

La melodia in minore, di ambito esatonico, procedente per gradi congiunti, si svolge nei primi due versi con due calate successive in abbandono di fiato. Su gli altri due versi si ripete la stessa melodia, in qualche punto frazionata diversamente per il diverso numero di sillabe che deve coprire. Ecco perchè della musica diamo solo la prima parte.

Talvolta è accompagnata da gli accordi della chitarra.

* * *

Spostandoci decisamente verso il Nord dell' isola, nella solitudine dei verdi altipiani, si espande alta e sonora la voce del pastore.

Mottetto? *Battorina?* Mah! Al pastore piace, è bisogno sentire la propria voce risonare pel silenzio delle balze e dei piani ove al monotono ritmare del campanaccio s'alterna il belare *de s'anzonedda* (de l'agneletta).

Il pastore, arrivato ad un picco dal quale domina il brullo paesaggio, e mentre ai suoi piedi l'armento bruca, raccolta una mano alla bocca a meglio dirigere il suono, canta:

Traduz. it.: In sul monte Limbara / Vi sono due filomene / Cantano voce a voce. / In sul monte Limbara / Mi vedi morto qui / Se di me non ti prendi pena / Bellezza pura e rara.

Sette settenari, variamente rimati, in cui è ripetuta l'idea del canto dell'usignolo che fa sorgere il pensiero della morte se l'amore non sarà corrisposto.

Melodia esatonica per incidenza, pentacordale nella sostanza, sbugiarda le teoriche estetiche su il maggiore e il minore poichè pur essendo in maggiore ne esala dolcissimo il senso della malinconia. Alcuni movimenti semicromati mettono il marchio etnofonico del nord. In tutta la melodia circola l'aria aperta dei monti e vi è il suggello della preistorica concezione dell'espressione sonora, come suono e come ritmo.

Gli è germano quest'altro, benchè i versi siano di otto sillabe, il tempo tre quarti, e la frase *Fiores candidos che nie* accenni al vero e proprio stornello, perchè l'andamento melodico e ritmico e certa disposizione delle semicrome simili al precedente.

Eccolo del resto, per gli opportuni raffronti.

Traduz. it.: Aiò, vieni colomba / Al giardino ad amarti / Che cosa pianteremo? / Fiori candidi che neve. / Quando dovrò lasciare te / Sarò morto, nella tomba. / Aiò, vieni colomba.

Un altro mottetto, più propriamente della Gallura, di Tempio, è il seguente. *Battorina*, cioè quattro versi in cui è esaurita un'idea, qui di otto sillabe ciascun verso. Tema musicale brevissimo, diviso in due successive tonalità. Il carattere etnico non vale a nascondere la meschina corda toccata e la recente invenzione.

Traduz. it.: Quanto sono entusiasta / Venendo al tuo balcone / Gentile di modi / Tu sei quella che mi ha incantato.

* * *

Passiamo ora alle concezioni di maggior mole. Al *muttu*, al canto o canzone propriamente detta, che narra e svolge. Ma cominciamo dalla più breve.

* * *

La *Canzoni de curba*, canzone a strofe, o, a stanze, allarga il suo dire nella forma del testo, ma lo «spirito» e il respiro musicale restano gli stessi del *muttettu*. Lo spirito é quello di un sostrato di malinconia, di nostalgia, ricamato a colori di allegria. troppo vistosi per essere naturali. Diciamo qualche cosa come un sorriso forzato. Il respiro breve, dalle due alle quattro misure al massimo, compresa la calata conclusiva. Per di più, identico il cadenzare. Eccone uno spunto.

Traduz. it.: O rosa dalle cento foglie / O' fatto un pensiero / Prima di dirlo a te / Lo dico a babbo e mamma / ecc.

Lo stampo musicale à così ferrea legge che il poeta che à voluto adattarvi i suoi versi s'è visto costretto a lasciare che il pensiero sonoro si esaurisse prima che il concetto della poesia fosse terminato così che il verso « *Prima de ddu nai a tiri* », conclude musicalmente lasciando a mezzo il concetto, che vien poi completato con « *Ddu naru a babbu e mamma* » mediante la ripresa, da capo, della frase musicale, che, in linea di logica, importerebbe un nuovo concetto.

Questo e tutti gli altri fenomeni affini che avvengono quando si dicono altri versi ripetendo la stessa melodia, avvengono anche nella decantata musica dotta o storica. Fenomeni e non difetti, come alcuni vorrebbero, poichè sono indizio della preponderanza della musica — sentimento — su la espressione verbale — ragionamento, che nell'ordine naturale delle cose avviene, o dovrebbe avvenire, sempre dopo. Quando la musica dotta volle rompere quest'ordine naturale, e in luogo di mezzo per esprimere il sentimento generale di uno stato d'animo, di una situazione, volle farne un'umile ancella del ragionamento facendole colorare con matematica precisione parola per parola, la musica, distinguiamo, la melodia, tolta all'ufficio cui la natura l'aveva destinata, decadde e da nobilissimo manto divenne volgarissimo straccio.

E dire che ci sono dei musicisti che si *vantano* di aver dato a ciascuna parola le note più adatte ad essa. E si proclamano e in buona fede si credono artisti!

E dire che ci sono dei musicologi che si dettero a combattere gli autori del melodramma da Mozart a Rossini perchè questi avevano asservito la musica alla parola. E si proclamano e in buona fede si credono, storici della musica!

Due canzoni del sud. La prima del Campidano di Cagliari. La seconda del Campidano di Oristano. Melodie della pianura, dunque e di cui il carattere le rende nettamente individuabili. Mancando però in esse il sentimento fondamentale della pianura, la malinconia, manca anche la parte più nobile.

Diamone comunque gli spunti. Serviranno essi oltre che a dare un' idea del genere, quale termine di confronto con canzoni di altre parti dell' isola e, occorrendo, di altre regioni; per constatare come anche il popolo abbia le sue cose volgari, ma non mai basse come il volgare cittadino; come anche nel volgare si serbi la base antropofonica su cui poggia tutta la musica etnica o spontanea.

Traduz. it.: O bel giardino / Verdeggiante e ameno / Di ogni fiore / Brava giardiniera / che t'à coltivato / Che s'è distinta nell'architettura / Brava giardiniera.

Traduz. it.: Tranquilla vado / povera e meschina.

Di questo secondo esempio, ch'è dell'oristanese, ò dato solo le prime quattro battute, poichè in esse è già tutta l' idea musicale, più che idea il tema, che, di poco variato, vien ripetuto tante volte quante necessario a esaurire i versi.

* * *

Delle canzoni del Nord, più precisamente *cantones,* del paese di Giave nel Goceano, un più ampio respiro, che lo merita la loro bellezza.

Traduz. it.: Da questa lontana terra / Ti scrivo colomba amata. / Se parto di nuovo alla guerra / Vivi tranquillizzata.

83

Traduz. it.: Prègami buona fortuna / Sano in Sardegna ritornare / Mai avrò ad abbandonarti / Chiara, risplendente luna.

Le poesie, bellissime, e per forma e per concetti, opera di un contemporaneo poeta-contadino di Giave che le compose intorno agli anni della grande guerra europea che insanguinò il mondo nei primi del corrente secolo. I concetti della poesia, che ò data per intiero in una raccolta di canti sardi da me armonizzati seguendo il gusto musicale dei sardi, sono i concetti generali su l'amore, la nostalgia, la bellezza della natura, che, dacchè mondo è mondo, si vengono dall'uomo ripetendo nelle diverse lingue delle diverse epoche e dei diversi popoli. Così la forma, imposta dall'espressione musicale di quel tale sentimento, si è però venuta in certo qual modo svolgendo, ancorchè molto spesso indipendentemente dai canoni dettati dagli scolastici, ma conservando inalterata la trama sostanziale che affiora nella proposta iniziale e nel ritornello.

La musica, è altra.

Alla corda sentimentale umana paleoetnofonica, propria dell'uomo preistorico che ripete all' infinito l' impressione del pollice o del dente di lupo su i suoi oggetti fittili, così da farne un vero e proprio motivo ornamentale, spesso elegantissimo; e che ripete all' infinito il suo gemito di dolore composto di due sole note, fino a

farne balzare la frase musicale più espressiva; si aggiungono, in questi due canti, i variopinti melismatici ricami della opulenta e fastosa e fantasiosa civiltà moresca. Sete, velluti, trine, ori, argenti, cesellature, gemme.

Tutto questo è così chiaramente visibile e udibile in questi canti che ogni altra parola sarebbe sprecata.

* * *

Anche la serenata à talvolta, per l'ampiezza del suo ordito musicale, diritto di signoria nel regno della melodia.

Questa del Sassarese e del Nord, per esempio.

Traduz. it.: Oh! bella fanciulla che fai? / E con i vecchi te la pigli? / I vecchi sanno dar buoni consigli / Ma con i giovanetti meglio stai.

Come ogni serenata che si rispetti, non va mai disgiunta dal suono della chitarra che l'accompagna. Tessitura ardita come par si convenga sempre a voce che canta a notte alta all'aperto. Finezza di melismi niellati a mezza voce. Frasi impostate quasi su un'unica nota che martella. Note lunghe perchè il cantore possa filarvi quelle

evanescenze di suono che i cantanti della scolastica tanto tardano ad apprendere e così raramente riusciamo ad ascoltare veramente ben eseguite.

La Spagna, famosissima terra di canti, ben poche serenate à che conservino la prisca purezza stilistica di questa sarda e che con essa possano gareggiare in espressività così ironicamente tagliente. Quanto pérdono al confronto le più celebri serenate del melodramma storico!

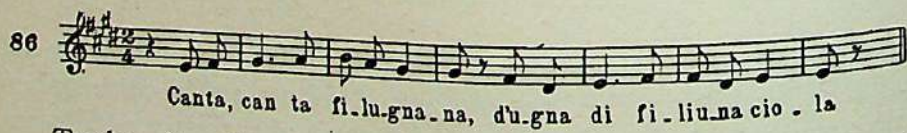
* * *

Nell'ordine delle serenate e delle albate rientra anche il canto gallurese detto alla *disispirata,* cioè alla « disperata ». Richiamo alla bella alla « disperata » per la distesa e alta melodia e che perciò appunto à una certa attinenza o parentela ideale con la *cantäda a la disteisa* della Emilia.

Ecco lo spunto iniziale e la fine del canto alla *disispirata* della Gallura.

Anche tolte le incrostazioni di personale bravura dei singoli cantori, ciascuno dei quali vi apporta il suo gusto più o meno fine e intonato allo stile generale dell'etnos gallurese, resta sempre una melodia sana, realmente isolana.

* * *

Ma anche in Gallura il mottetto à la sua grande importanza. Importanza che, vedremo tra poco, passa i limiti regionali galluresi. Eccone il tipo generico quale mi fu cantato, senza orpelli, ma con la passione, con tutta l'anima con la quale ogni vero sardo canta la musica dei suoi padri, della sua terra.

Traduz. it.: Canta, canta filatrice — Ogni dì filî una ciocca — Vezzeggiando la tua figliola — Nè filo fai e nè lana.

La rocca, il fuso, simbolo di onestà, di lavoro, di vita, che fa centro nella mitica favola delle Parche. Tema poetico di tutte le età e di tutti i popoli. Margherita filatrice e Margherita che abbandona la rocca, è pure un simbolo. E in Sardegna, la giovine che va sposa, nell'uscire di casa reca con sè la *ruca*, simbolo della casa che abbandona.

L'Etnofonia catalana in Sardegna.

Abbiamo detto in qualche pagina di questo stesso volume, che il catalano in Sardegna non si amalgamò, ma restò elemento separato, a se stesso. Ed è vero. È vero ma non in assoluto, nè quanto una tal asserzione può far supporre. Il catalano è Spagna e Spagna è per una buona percentuale Africa. E la Sardegna è per sua parte Africa e Spagna. Non era possibile quindi, che avvicinando questi due termini: Sardegna, Catalogna, l'uno non prendesse dall'altro.

Tale premessa era indispensabile per intendere quanto dirò in qualche altro punto del libro, senza credere a possibili errori e contradizioni.

* * *

Sta di fatto che la massa della etnofonia Algherese à tutti i caratteri delle etnofonia Catalana, è anzi etnofonia catalana.

Ecco due campioni di questa plaga etnofonica catalana in Sardegna.

Traduz. it.: O Michele, porta giù presto, — una bottiglia e una zucca — ecc.

Traduz. it.: Alghero è sempre stata per me — Città assai gentile e amorosa. —

Io credo che anche un semplice dilettante, che appena appena sappia leggere la musica, cantarellandosi queste melodie debba accorgersi dello stacco fra la musica tradizionale sarda e le canzoni algheresi. Altro stile, più veramente altro carattere, altro pensiero. Ciò non toglie che nella massa della musica tradizionale catalana non traluca talvolta il tema primordiale, e che nel canto sardo non si trovi talvolta il colore sgargiante, il rosso fiamma sfacciato del canto villereccio di Catalogna.

Il canto polivoco

Abbiamo già visto, lungo il cammino finora percorso della etnofonia sarda, saltar fuori qua e là, nei ritornelli, una seconda voce. Non si tratta però di una vera polifonia, di parti reali che, indipendentemente l'una dall'altra, agiscono e camminano ciascuna per proprio conto; ma si tratta solo di quelle terze e seste, o quarte e quinte e ottave — ombre nere degli scolastici — nate dal bisogno di chi ascolta cantare, di cantare egli stesso la stessa melodia e che, non avendo la stessa estensione di voce, per eseguirla all'unisono, la segue pedissequamente ma o più in alto o più in basso, a seconda delle proprie possibilità.

Di vera polifonia, ove ciascuna voce persegue una sua idea, ove può sviluppare meglio la propria personalità, io, delle altre zone etnofoniche d'Italia, non conosco. È dunque un'altra meravigliosa peculiarità della paleoetnofonia sarda.

Non i soli forestieri restano colpiti di questo modo di cantare, ma gli stessi isolani che ànno senso d'arte non possono far a meno di sostare e ascoltare. Io pure, sardo come mi trovo ad essere, per discendenza, per spirito e per cuore, io, cui il costume non poteva colpire, quante volte non mi sono sentito attratto, quasi obbligato ad ascoltare quel misterioso accordo di voci che parevano suscitare in me tutto un mondo oramai scomparso, di paesi lontani di cui avevo letto nei libri di viaggi, che ridestavano in me più puro, se così posso esprimermi, il senso misterioso dell' infinito e della religione!

Religione, sì. Il sardo è profondamente artista e profondamente religioso. Se non è una bestemmia, dico che per il sardo l'arte, la musica in ispecie, è una religione, e che la religione desta in lui il senso della musica, cioè del vago, dell' imponderabile, del misterioso, la parte più ideale della liturgia.

Il senso del vago. Infatti, al sardo che è pur amantissimo del poetare e poetando filosofeggiare su la vita e su la morte, molto

spesso nella musica tien poco conto delle parole e canticchia suoni e ritmi con arcane sillabe senza senso, retaggio di favelle ormai spente, perchè l' impreciso, l'annientamento del significato verbale, lascia al suono tutto il suo arcano potere del vago.

Il sardo pastore, quando canta o suona le rusticali canne, diventa sacerdote.

* * *

Allo svolto di una stradicciola dell'umile villaggetto, da sotto un albero, da un cantone, salgono, nell'ombra e nel silenzio della notte, le voci di un coro, lento e solenne, come di sacerdoti officianti un qualche misterioso rito.

Una intona. Tremolante, velata, nasale, pur capace di farsi udire a grandissima distanza, sale quasi segnando una scia luminosa nella cupa volta celeste come il primo razzo che invita la folla a guardare i fuochi di artifizio che sono per incominciare. L' invito è perentorio all'anima, alla tua curiosità. Qualche cosa sta per accadere e tuo malgrado vuoi sapere. Sosti ed ascolti. E qualche cosa di grande sta infatti per accadere. La celebrazione dell'arte; la comunione col mistero dell'arte.

Non le parole, ma il suono afferra e trasporta le anime nel regno dell' infinito.

Alla prima voce, altre ora se ne sono aggiunte, più gravi. Ciascuna porta il suo colore, il suo timbro, la sua potenza, le sue caratteristiche a completare il maraviglioso tessuto armonico, senza che nessuna di esse soverchi l'altra. Senza che neppure per un istante venga turbato l'equilibrio, la euritmia della costruzione armonica. È l'organo. L'organo, non della chiesa massima, che pontificia fra gli splendori, ma il primo umile organo da cui l'uomo potesse innalzare a Dio il suono della sua fede.

I cantori non sono giovanotti. Sono anzi, per solito, uomini maturi. Maturati nella terra e dalla terra, e, lo abbiamo detto, cantori per intimo bisogno.

Le voci, di regola quattro, talvolta cinque. In questo caso, sull'accordo delle voci gravi e medie, una voce acuta su le altre si libra e par voglia salire, salire, presa dalla gioia dello spazio.

L'assieme delle voci è chiamato *cuncòrdiu,* concerto, dal lat. *concordia,* unione, armonia, accordo.

Le singole voci prendon nome del ruolo cui ciascuna è destinata. Quando cinque, la più alta, dal suo modo di emettere i suoni prende il nome di *falsittu.* L'altre, seguendo l'ordine d'altezza: *Trìp-*

pi o *tipli; tinori, bóci; contra; bássu* o *básciu* o *gróssu*. Questo più particolarmente in Gallura.

Nel Logudoro più propriamente dicesi *cantare a ttenores* — cantare a tenori — e *a cuncordia*, a concerto. La parte che intona, la prima per importanza, il *tinòri* o *bóci* di Gallura, prende nome di *sa oghe, sa óche, sa bozi*, la voce, quella suprema, per eccellenza. *Sa mésu oghe*, la mezza voce, o *tipli, tipi, tipiri* con una o due *p*. *Su contra*, il contra tenore. *Su básciu*, il basso.

A Sassari: *Mezza bozi* o *tipiri*, voce soprana o acuta. *Bozi*, il tenore. *Contra*, il secondo tenore. *Bassu*, il basso. La parola *tipli* o *tipiri* viene dallo spagnolo *tiple*, che significa precisamente la voce più acuta.

I «modi» di cantare, le intenzioni dei versi, l' intrecciarsi delle parti e le tonalità o basse o acute, varie e variamente denominate: *lu tuldiò*; la *timpiésa; l'andìra*; la *filugnàna* e nel sud, dal verso della voce grave *borobobò*.

Tre spunti di questo canto polivoco, del Logudoro, di Gallura e di Sassari. Più unico che raro esempio di persistenza in paese civile, credo siano sufficienti a darne un' idea; almeno quanto la fotografia o il pezzo anatomico lo danno della vita, poichè è solo nella esecuzione dei sardi e nel sardo paesaggio che questo canto vive intiera la sua vita poetica.

Traduz. it.: Nobilissima dama incantatrice — Non lo potrei, ma mi costringi ad amarti. —

90

Traduz. it.: Qual'è questo riscatto.

91

Traduz. it.: Siamo giunti a cantare (una serenata) — a signora Maria.

Poca cosa per se stessa. Maravigliosa per l'ambiente ove si svolge, chè nessuna polifonia scolastica le arriverebbe alla cintola nell'espressione delle parole e nell' intonarsi al paesaggio per il quale e dal quale è sorta. Maravigliosa per l'epoca in cui è nata. Maravigliosa cento volte più per l' ignoranza di ogni regola scolastica dei suoi costruttori che nel complesso vocale ànno dato vita ad arditezze costruttive che messe su la carta da un avveduto musicista gli avrebbero decretata la fama di compositore d'avanguardia!

Il Ballo

Ballu sardu (ballo sardo); *ballu tundu* (ballo tondo); *duru-duru* (anamatopeico del battere del palmo della mano sul tamburo basco); e *borobobói* dalle sillabe che canta la voce più grave.

Già questa preliminare enunciazione fa presentire la conseguente spiegazione. Ma a noi, per arrivarci occorre fare un poco di cammino. Non sarà tempo perduto per la storia delle musica e varrà almeno a rendere più evidente quanto sia giusta la conclusione cui arriveremo.

* * *

Se vogliamo ripetere un luogo comune, diremo che la danza è frutto di una eccitazione cerebrale. Eccitazione che non deve passare certi limiti oltre i quali in luogo della spinta al movimento si avrebbe una paralisi di questo. Avviene, cioè, quello che avviene per la paura, che, fino a un certo grado incita alla fuga; oltrepassato questo, le gambe si rifiutano al loro ufficio e invece di mettersi in salvo, si soccombe (1).

Questo eccitamento psichico, che porta a una reazione fisiologica di movimento, dall'uomo definita «ballo» à ragioni diverse iniziali. Fondamentali due ragioni, opposte fra loro: gioia; dolore. Le danze primitive infatti ànno, nel carattere generale di culto, e con la fine orgiastica, un principio o festivo o doloroso. Danze di allegria e danze funebri.

Anche il fattore esterno acustico eccita il movimento. Se una musica da ballo sospinge, inconsciamente, i piedi delle giovinette a segnare il passo di danza, ciò proviene oltre che da una conoscenza diretta, dalla personale esperienza di sapere cosa è il ballo e il suo lato piacevole, proviene anche dalla reazione nervosa e muscolare prodotta dal rumore su gli esseri animali. Ci fanno balzare su la sedia, tanto una forte e improvvisa emozione di gioia, di dolore o di rabbia, quanto un improvviso e forte rumore. E questo nell'uomo come nelle razze inferiori e perfino nei ragni e nei gamberi. Sono queste le oscure ragioni ataviche per le quali nella danza vanno uniti gesti e suoni. Dal pappagallo che nell'estasi del canto si abbandona ad una vera e propria danza, torcendo a ritmo il collo e sollevando

(1) Mosso, *La paura*, Treves, Milano.

alternativamente le zampette dalla gruccia, all'uomo che non concepisce la danza senza la musica e che di questa si serve come mezzo di autosuggestione eccitatrice di moto. (Con musica o con mezzi acustici inferiori: l'urto delle mazze da guerra, per esempio, nelle danze guerriere dei popoli selvaggi; o il battere del tamburo presso tali popoli e in quelli fedeli alle tradizioni, spagnolo, basco e sardo compreso; o anche il semplice acciottolio delle collane di conchiglia e, ancor più semplicemente, il battito dei piedi nudi sul suolo.

* * *

Il ballo sardo, che nelle sue linee generali coreografiche e musicali è unico per tutta l'isola, presenta però alcune diversità a seconda della zona o del paese in cui viene eseguito. Diversità che è indispensabile registrare per dare un' idea di ciò che esso ballo è nella sua vera essenza.

Per ciò fare ci serviremo oltre che delle mie precedenti pubblicazioni, delle notizie presentate in una interessante tesi di laurea che riguarda precisamente le danze dell' isola sarda. In questa tesi, dovuta alla penna di Silvia Fara, oltre a molte interessanti notizie, per la prima volta nel campo etnografico, vi è fatto uno studio comparativo su i diversi sistemi di riprodurre graficamente il movimento dei danzatori (1).

* * *

Il ballo in Sardegna viene o suonato con le *launèddas* — della fisarmonica che talvolta gli fu sostituito non si tien conto che quale volgare succedaneo — o cantato da un piccolo coro. Questa differenza ne porta con sè delle altre non trascurabili.

* * *

Il ballo sardo nella sua forma originaria, stavo per dire classica, è quello che si danza al suono del non meno originario e classico strumento sardo: le *launèddas*.

Il suonatore, al centro, un tempo sedente, qual si competeva alla sua altissima funzione simbolica e reale, ora spesso in piedi,

(1) Silvia Fara, *Le danze di Sardegna in relazione a danze di altri centri mediterranei*, Tesi di laurea su le tradizioni popolari, sostenuta alla Università di Roma nel 1940.

imboccate le canne, prima preludiava per sgranchire le dita e far prova del fiato, poi, sicuro del fatto suo, attaccava i motivi della danza.

Ecco lo spunto di uno dei balli sardi, eseguito con il *cunzèrtu di launèddas, medianà a pipia.*

La caratteristica più saliente è l'unità tonale fornita dalla tonalità in cui è tagliato lo strumento, nonchè e più dal basso osti-

nato, continuo, che par non debba avere mai avuto principio e non debba aver mai fine, fornito dalla canna più lunga e mantenuto dal sistema al tutto eccezionale di insufflazione. E dire, che a quest'ora ci sarà qualcuno che starà facendo chissà mai quale fatica per scoprire un qualche ignoto misero autorello di tre o quattro secoli fa, per affibbiargli il vanto di aver creato la *suite!*

Il diverso movimento col quale sono stati trascritti i temi del ballo sardo da vari musicisti, à poca importanza poichè il ritmo combinarono in modo che l' impressione auricolare resta sempre la stessa.

Talora, non uno, ma più suonatori stanno al centro del ballo, o per gareggiare in bravura o per sostituirsi quando le danze durino tanto da stancarne la lena. Lena che giova ripeterlo, dura per ore ed ore senza che mai si avverta una soluzione di continuità nel fiato e quindi nel suono pedale.

La parte coreografica, delle più semplici e comuni fra gli archetipi, e allo stesso tempo delle più caratteristiche.

Ampio cerchio intorno al suonatore. Uomini e donne alternati, con le braccia stese lungo il corpo. Si tengon per mano o anche per un solo dito, con il braccio dell'uno aderente al braccio dell'altro fin quasi alla spalla. Le donne gli occhi bassi, al suolo. Gli uomini guardano in avanti. Uomini e donne il corpo non piegano. I movimenti rigidi, sembrano quasi non muoversi. Tutto il cerchio gira lento torno torno, procedendo da sinistra a destra. Ogni due passi verso sinistra, ne arretra uno verso destra, così che occorrono tre passi per avanzare di uno. Da ciò la lentezza del moto circolare e il molto agitarsi o strisciare dei piedi che, quando il suono dello strumento affievolisce, si ode distintamente.

Ballo lento e solenne che alla fine, quando il sangue arde e l'aria sembra satura di fiamme d'amore, seguendo la legge naturale del *motus in fine velocior,* accelera, sotto la spinta che gli imprime il suonatore con più rapido ritmo. Allora si procede sempre da sinistra verso destra, senza passi di ritorno.

Talvolta una coppia, distaccandosi dal cerchio, avanza verso il centro. Ad un tratto qualcuno grida: *Foras s'omine!* ed allora mentre l'uomo rientra nel cerchio, la donna si sceglie un altro cavaliere. Poi si grida: *Foras sa femmina,* ed è la volta della donna a rientrare nel cerchio e dell'uomo a cercarsi una dama.

E dire che dal settecento a cinquant'anni fa era suprema eleganza dirigere le figure delle danze in lingua francese, fra le quali quella, precisamente del cambiar dama o cavaliere, e si sarebbe giurato essere e danze e comandi creazione dell'ultima moda di Parigi!

Talvolta, una coppia di danzatori più abile delle altre coppie, senza lasciare la presa di mano del cerchio, si avanza verso il centro facendo sfoggio, d' innanzi al suonatore, di passi assai più rapidi in modo che entrandone il doppio in ogni misura non perdano la cadenza. In tal caso il girare del cerchio rallenta e ad ogni sgambetto finale dei danzatori di eccezione o quando uno dei due deve cambiar compagno, si leva alto un acutissimo grido selvaggio.

* * *

Abbiamo detto che la parte musicale de *su ballu sardu* oltre che eseguita dalle *launèddas* viene anche cantata da un piccolo complesso di voci.

Infatti, man mano che le *launèddas* si sono fatte sempre più rare e sembrano essersi rifugiate quasi esclusivamente nel Sud dell' isola, nella parte settentrionale e nel centro, allo strumento sono state sostituite le voci.

Si tratta dello stesso complesso polivoco del quale abbiamo studiato la formazione nel capitolo precedente. Con questa sola differenza forse, e a parte il genere della musica, che quando il complesso vocale eseguisce musica da ballo, salvo la voce principale che canta con parole per conservare ben marcato il metro e il ritmo della danza, le altre più gravi per lo più cantano ripetendo la sillaba *bo* o al più *bo-ro-bo-bo-i*, mentre la più acuta vocalizza su una *he!* divenuta assai incerta per la forte nasalizzazione.

Questo nasale della voce più alta, le cavernose vibrazioni delle più gravi, ottenute con emissione gutturale, il genere di cantilena, danno tono ieratico a questo stranissimo coro anche quando eseguisce musiche da ballo, e, nell'assieme armonico e nel timbro, à assai delle *launèddas*.

I cantori per solito uomini maturi che, o per dignità di pensiero, o minor lena di gambe, non intendono affrontare la spensierata fatica del ballo. Talora il quartetto, o quintetto vocale, non uno solo, ma più, per avvicendarsi quando il ballo si protragga oltre l'usato.

A questo proposito abbiamo notato un accorgimento tecnico che ci pare degno di rilievo.

È la voce principale, come mi pare aver già detto, che propone o inizia il canto. Cominciato che si sia, più nulla deve interromperlo fino alla fine. Ma l'umana resistenza à un limite. Allora, quando il cantore voglia riposare la gola e il fiato stanchi, smorza la voce e lascia di cantare nel punto stesso che entra in azione il resto del coro, così che l' interruzione non viene avvertita.

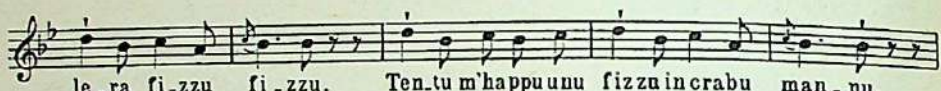
Ecco qui lo spunto musicale e le prime due ottave di una inedita canzone a ballo che togliamo dalla sopra citata tesi di laurea, ove è anche una ampia citazione di versi e l'esame tecnico di essi, oltre a un' interessante rassegna di costumi. sardi.

Tempo e sorte che sete dè furoni
Che li talenti m'aete furato
Sorte che sè pal mè lu più bastone
Che m' ha tutto lu tempo mazzolato
Tempo n'aggi di mè compassioni
M' hai in un fosso battuto e lassato
Sempre liato come cà non ha
Libaltai di sci e di torrà.

(Traduz. it.: Tempo e sorte che siete dei ladroni — Che i talenti mi avete furato — Sorte che sei per me più che bastone — Che mi à tutto il tempo mazzolato — Tempo non ài di me compassione — M'ài in un fosso buttato e lasciato — Sempre legato come cane che non à — Libertà di uscire o di stare).

* * *

Ma non sempre il ballo sardo accompagnato dalle voci è così lento e solenne come quello prima descritto. Ci sono anzi delle circostanze o dei paesi in cui acquista un carattere singolarissimo di vera e propria siccinnide primordiale. Udito la sera, risveglia nella nostra mente quadri fantastici, direi quasi satanici, ove fauni o uomini di epoche scomparse nella nebbia dei tempi si abbandonino a qualche misterioso selvaggio rito.

Musica e parole assumono un tono di allegria violenta che nulla meglio di esse stesse può descrivere. Diamo perciò anche di questa variante del ballo sardo, due caratteristici esempi, entrambi della fiera terra di Barbargia. Ecco il primo:

Ecco il secondo pure assai caratteristico, di cui diamo solo la parte melodica, viene accompagnato da voci gravi che col battere dei piedi gli danno carattere primitivo nel modo più assoluto.

Anninnora, anninnora, cuccu meu,
Pràma di otti, lera fizzu, fizzu,
Tentu m'happu unu fizzu in crabu mannu
So ddos sos caboddos de sa ghedda.
Folla manna niedda sazzaresa.
Arrositedd'arros 'intundu 'ntundu,
Si bivis in su mundu gosadie.
A su tímbiri tímbiri, tímbiridoua!
Ehia! Ehia!

(Traduz. it.: Ninna nanna, ninna nanna, coco mio — Palma d'orto, *lera* figlio figlio — Mi è nato un figlio nel (monte) Caprone — Son due i capi del gregge — Foglia grande e nera di Sassari (il tabacco) — Rosetta, Rosa (gira) in tondo tondo — Se vivi nel mondo godilo — *A su timbiri timbiri, timbiridoua* (anamatopeico del tamburo) — Ehia! Ehia!

* * *

Le fonti psicologiche? Le origini geografiche? Il dato di anagrafe, cioè l'epoca della nascita?

Sono domande alle quali non si può rispondere partitamente, ma in blocco, perchè cose connesse l'una all'altra.

È frugando nell' intimo dell'uomo primitivo che, scoprendo le ragioni psichiche, sentimentali o sensoriali, possiamo aver notizia approssimativa dell'epoca di nascita. Ed è cercando di stabilire questo che troveremo i documenti che ci conforteranno sul luogo della sua culla.

* * *

Ai primi del 1923, un distinto pubblicista catalano, il maestro Salvator Raurich, discepolo del compianto ed eminente mio amico Felipe Pedrell, e che per mezzo di questo conobbi, mi richiese materiale di confronto per le sue ricerche intorno all'origine di una danza sarda che, secondo lui, avrebbe dovuto avere origini catalane, dati i lunghi rapporti tra Spagna e Sardegna. Ma avuto da me il poco che al momento mi era possibile, e cioè cinque temi del ballo sardo, mi rispose, disilluso: «*ho leido con interés el libro que tuvo* « *usted la bondad de enviarme poniendo especial atencion en las grà-* « *ficas musicals con el deseo de encontrar afinidades con nuestra* « *etnofonia muscical catalana o ampurdanese, pero no he podido* « *encontrarlas, lo cual me ha sorprendido porque este resultado no* « *concuerda con lo que dicen algunos historiadores. Nuestros anti-* « *guos cantos de la montaña estàn en gran parte inspirados por las* « *gamas tonales de la gaita o cornamusa (creo que la launeddas* « *de ustedes) pero la melòdica de las* 5 *noras resulta pobre compa-* « *rada con la suele haber en nuestros cantos semejantes. Pero jo* « *presumo que deben ser abundantes en variedad los cantos de esta* « *clase en vuestra isla, y si fuera posible obtener una serie, quizàs* « *dariamos con la clave que conviene descubrir dadas las antiguas* « *afinidades de raza y costumbres que hubo entre vuestro pueblo y* « *el nuestro, segun el Señor Toda*».

Lo studioso catalano aveva perfettamente ragione nel sospettare una forte simiglianza fra il ballo dei sardi e quello dei catalani; errata la deduzione: cioè la Sardegna debitrice del suo ballo alla Catalogna.

Quando noi parlando di danze sentiamo dire che ànno eseguito «polacche», «monferrine», «romanesche», «siciliane» pensiamo subito che si tratti di danze della Polonia, di Monferrato, di Roma e della Sicilia, anche se la «siciliana» vien ballata a Milano e la «polacca» a Napoli. O perchè dunque andare a credere il ballo dei sardi discendente dalle danze catalane? Esiste forse in Sardegna una danza chiamata «spagnola» o «catalana»? Se ciò fosse, si potrebbe anche consentire, salvo, s' intende, le opportune indagini.

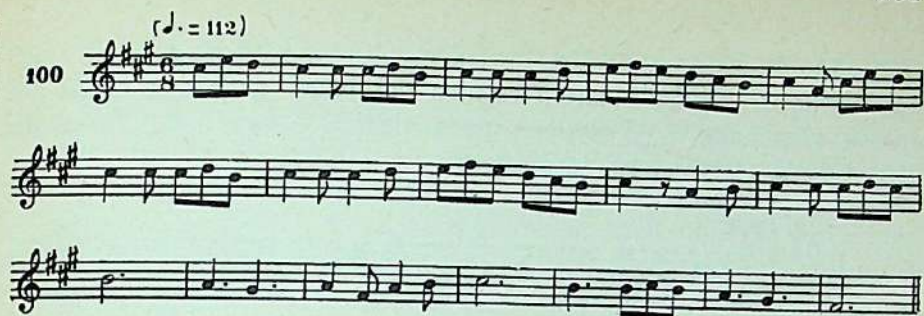
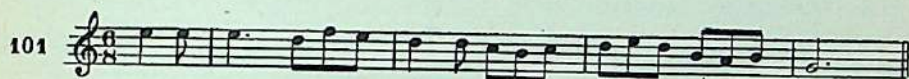
Ma è il contrario. È in Catalogna che ballasi una danza denominata *Sardana*. E un ricorso della più lontana storia conferma il supposto già tanto chiaro di per se stesso. E, come quando tale ricordo parla di *Sakalaca*, noi dobbiamo vedere in essi i primi abitatori della Sicilia, così quando si parla di una fedelissima guardia dei Faraoni denominata *Sardhana del mare*, non possiamo vederci altro che gli antichi abitatori della Sardegna. *Sardana* dunque chiamavano gli egizi e i saraceni, i sardi, e sardana chiamano i catalani, pur essi discendenti dai saraceni, la danza dei sardi. E, come già scrissi altra volta, ciò dimostra una volta di più come non sono solo i popoli maggiori e conquistatori a imporre e dare i propri usi e costumi ai popoli minori e conquistati, ma è talvolta da questi che essi prendono qualche cosa di caratteristico. Così nel caso presente. I sardi molto presero dagli spagnoli, ma qualche cosa ad essi dettero pure. È tanto più facile lo scambio in quanto entrambi i due popoli imbevuti di usi e costumi provenienti dallo stesso centro.

Musica alle orecchie, e dica chiunque appena appena abbia gusto a queste cose, se non scorge chiara aria di famiglia tra questo preludiare al ballo sardo del Sud dell' isola:

e il preludiare chitarresco ad alcuni canti sardi del Nord:

e dica anche se non sono stati allevati nella stessa culla di questo preludiare al ballo spagnolo detto *El castello* citato dal Laparra.

E dica infine se i temi del ballo sardo che ò già dato e questi altri pochi che dò adesso

non sono fratelli gemelli di questi altri della famosa *sardana* della Catalogna.

E, se prestiamo orecchio ai suoni che nell'aria ci vengono dall'Africa, non rimaniamo noi colpiti dal tono di famiglia di queste battute?

L'aria di famiglia diventa identità quando si confronta la musica naturale eseguita nelle *launèddas* sarde con questo «andante pastorale» eseguito dai negri con i loro flauti di canna chiamati *embeltà*.

E la identità diventerebbe ancora più evidente, se fosse possibile, se pensassimo tutte queste musiche sorrette da un accordo di note gravi.

La origine comune, psicologica e razziale, ci si impone per il tempo, per il movimento, per la disposizione ritmica, e per il basso continuo. Per quella nota unica, lunga, ostinata, che pare non avere avuto principio nè possa mai avere fine. Primordiale espressione dell'infinito. Prima monocellula da cui, nei secoli, doveva svolgersi la più maravigliosa delle arti.

* * *

Il ballo cantato ci offre altri punti di contatto con le stesse zone etnofoniche: Spagna, Africa.

A Palma di Maiorca il canto a più voci spazia nell'aria, sostenuto dalla linea, dalla tessitura e dal modo di emettere i suoni

acuti. Qual sardo, nell'udire questa musica, non rievoca in sè qualcuno di quei canti di ampio respiro del Nord della sua isola, che spesso risuonano e si esalano nella tiepida e profumata aria dei campi nelle estive notti sardignole?

103

Ma per il ballo abbiamo ancora di meglio.

Il più illustre musicista e musicologo della Spagna, Filippo Pedrell, nel primo volume del suo prezioso *Cancionero*, illustrando al-

cuni ritornelli religiosi e la parte coreografica che li accompagna, dice che nei giorni solenni delle feste religiose e profane, nelle vicinanze della chiesa, o la notte davanti alla porta delle case, uomini e donne, disposti in cerchio e tenendosi per il mignolo, eseguiscono una danza speciale cantando in concerto qualche ritornello (*estribillos*) la cui melodia è assai somigliante al canto liturgico, intercalato da brevi silenzi, in cui non si ode che l'uniforme e monotono calpestio dei danzatori, interrotto ogni tanto dal selvaggio e druidico *hi-ju-ju*, grido che si suppone essere una invocazione a Dio degli antichi druidi quando questi celebravano il culto nei boschi sacri.

Se il lettore rammenta quanto ò scritto poche pagine addietro circa il ballo dei sardi, ogni parola messa qui, sarebbe un inutile di più.

La musica è religione. La danza è la religione della musica.

* * *

L'affinità di sangue con la paleoetnofonia africana la coglieremo prima alla fonte pura della relazione che uno dei nostri migliori viaggiatori, l'ingegnere Luigi Robecchi Bricchetti, à lasciato delle sue esplorazioni in Africa, e poi nelle pagine della musicologia che studiò particolarmente la musica naturale dei negri.

Dice dunque il Robecchi:

«Fra i vari divertimenti a cui si abbandonano i Somali, non « si può trascurare il ballo, che non è la solita *fantasia* araba e « abissina la quale sebbene abbia qualche forma regolare, tuttavia « è monotona per la costanza della sua disposizione».

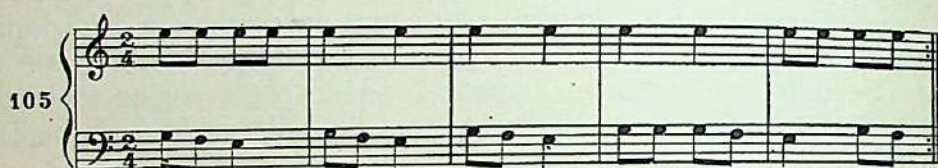
«Questi balli portano in lingua del paese il nome generico di « *Saab* o di *Ajerr*, che sono danze nazionali somale, in fondo non « molto dissimili dalla tarantella napoletana, la quale trae probabil- « mente origine dagli antichi balli arabi».

«Se una ragazza preferisce d'avere un ballerino di propria sod- « disfazione o simpatia, se lo sceglie senza complimenti ed allora « il fortunato non manca di dimostrarle la sua compiacenza con « altissime grida, con energici movimenti di gambe».

«Talora uno che vuol dare prova di qualità superiori incomin- « cia a girare vertiginosamente».

«Il ballo è accompagnato da una nenia flebile e malinconica, « monotona anche per la costanza del ritmo».

Rigo alla mano, e noi vediamo che in Africa, come in Sardegna, come in Spagna, batter di mani e batter di piedi formano il vero basso fondamentale ritmico della danza. Eccone lo schema quale lo stesso esploratore africano à tracciato.

Ed ecco come del ballo stesso egli ci dà la monotonia melodica.

E l' impressione auricolare, e quella psichica destata dai canti africani nel nostro viaggiatore, sono da lui descritte con parole che si adattano perfettamente anche ai canti sardi. Dice egli infatti, a proposito di una gara poetica (i poeti del popolo sono sempre cantori) svoltasi una sera, al chiaro di luna, in sua presenza:

« Le note a ritmo policrono, fervide di vita vera e sentita, sa-
« livano trillando, o si abbassavano con modulazioni gutturali. Ora
« il canto corale dei ritornelli si inalzava esile e sfumato a mo' di
« gorgheggio, sino ai suoni più acuti, ora scendeva giù gradata-
« mente alle note più basse, quasi confondendosi coll'oscuro aere
« circostante ».

Come fa bene scoprire un'anima di musicologo artista e scoprirla in un esploratore!

Nelle pagine della musicologia, fra i tanti, scegliamo ora tre dei più caratteristici esempi di polifonia naturale africana.

Il primo strumentale:

Il secondo, a due parti, è essenzialmente canto e perciò lento, così da potere la voce sostenere le sue vibrazioni.

Il terzo è canto polivoco destinato specialmente al ballo. Così è che gli strumenti a percussione, che nel grave ne segnano il ritmo, accentuano il movimento creato dal battito dei piedi.

Vi è ancora bisogno di una freccia che indichi la direzione del percorso seguito, o di spilli che individuino i diversi focolai di uno stesso tipo etnofonico? Devo io soggiungere che questi negri non ànno mai avuto lezioni di armonia e di contrappunto?

* * *

Ma l'epoca?

E non ò io forse già assegnato un'epoca quando ò segnalato canti simili ai sardi presso i primitivi dell'Africa? Non sono questi popoli le sopravvivenze delle epoche primitive? Non sono essi la preistoria vivente?

Ma crediamo aver già indicato qualche cosa di più preciso parlando dei *Sardhana del mare*. Non intendo, naturalmente, precisare, ma intendo, in via di approssimazione, dare dei dati sicuri. E qual dato più sicuro del bronzeo idoletto raffigurante un itifallico suona-

tore di *launeddas* di cui già abbiamo detto a proposito dello strumento tradizionale sardo?

La statuetta è sola, ma chi, vedendola, non capisce subito far essa centro a un ideale cerchio di danzatori? Nessun moderno scultore avrebbe saputo più evidentemente esprimere, suscitare in chi la guarda, l'idea di un ballo, diciamo di una ridda mistica intorno al dio della razza in cui il suono desta il senso della virilità. E non è, no, fantasia, fuoco di chi è preso dalla bellezza del proprio soggetto, perchè c'è il documento. E quale documento!

Conosco troppo bene la musicologia, la filosofia e la etnografia. Non avrei osato esprimere questa verità, ove non avessi tenuta pronta la carta da buttare fra le mandibole dei papirofagi, in forma di una pittura policroma fissata nelle rocce di Cogol, provincia di Lerida, in Catalogna, attribuita dal Breuil nientemeno che all'epoca magdaleniana. Eccone qui una riproduzione approssimativa.

Ballo preistorico in pittura rupestre.

Catalogna! A farlo apposta non potevo capitar meglio. Ecco realizzato dal pittore magdaleniano della Catalogna il quadro che il preistorico plasticatore sardo non poteva che cercare di suscitare con la sua statuetta. In questa manca il cerchio dei danzatori, in quello lo strumento musicale. Ma in tutt'è due il concetto della virilità deificata, fortemente espressa. E l'artista sardo del periodo preistorico o protostorico che concepiva la statuetta, e l'artista iberico dell'epoca magdaleniana che esprimeva la danza religiosa, in stretta relazione psichica e materiale con gli uomini del continente nero.

Possiamo ora affermare, contro il parere dei negatori di una scienza etnofonica che osa studiare il suono come qualche cosa di meglio della canzonetta popolare, che la *sardana* è il ballo sardo trapiantato in Catalogna e quivi nei dettagli modificato; e che il ballo sardo inneggiante alla virilità, risale a qualche annetto più oltre dei versi che ora ne accompagnano il suono? Qualche annetto come, ad esempio, una cinquantina di secoli?

* * *

Con questi documenti, con i quali abbiamo stabilito l'antichità altissima del ballo sardo, ne abbiamo del pari e implicitamente stabilito il movente psicologico e ideologico. E questo movente è la religione. Religione pagana o più precisamente in forma pagana, primordiale.

Quanto al sapere quale delle due forme di ballo, se quello accompagnato dallo strumento, o quello accompagnato dalla voce umana, sia stata la prima, ci pare che nel caso specifico, non ci sia da esitare.

In tesi generale la teoria più accreditata è che la musica vocale abbia preceduto quella strumentale. Anche in Sardegna, io scorgo nella musica vocale elementi ancora più antichi delle *launèddas* che pure risalgono, come abbiamo detto, alla preistoria. Ma nel fatto specifico del ballo, a mio credere il quartetto vocale, pur vetustissimo, è venuto dopo lo strumento. Dello strumento, anzi, è imitazione.

Lasciando da parte certi dettagli secondari di condotta e perfino di nomenclatura, evidenti seriori acquisizioni di tempi storici, il quartetto vocale, nel suo nucleo essenziale ed immutabile, si presenta subito come una evidente imitazione e sostituzione dello strumento polifono di canna.

La posizione, la rispettiva distanza cioè fra le diverse parti; la condotta, il movimento di queste; la ostinata fissità del suono nelle due voci gravi, simbolo dell'eternità delle cose divine, e della ampiezza della base di tutte le cose in confronto alle strutture superiori, nonchè logico ordinamento della musica secondo il processo della natura, che dal buio e dal supposto nulla fa nascere la luce e le più belle cose; l'alto squittire della voce soprana come la canna più acuta; lo stesso ripetuto *bo-bo-ro-bo,* della voce più grave che così acquista insolite cavernose vibrazioni, appunto come la canna più lunga; tutto, nel complesso vocale, mostra chiaramente la intenzione di imitare le *launèddas*. Nè bisogna dimenticare che le voci,

anche quando non cantano canzoni a ballo, per lo più lasciano la cura delle parole alla voce principale, sfogando la loro abilità nel suono puro.

Con tutto questo, non si può tacere che la parte musicale passando dallo strumento alle voci dovette servirsi degli elementi naturali al canto. Dovette cioè servirsi di quella tecnica vocale, totalmente diversa da quella degli strumenti a fiato ad ancia semplice del tipo *argul, launèddas, zummâra,* e convogliarvi elementi fonici e verbali già preesistenti nel canto, dando una fisonomia propria al ballo cantato, pur lasciandone intatto il carattere fondamentale.

Del resto è questione di dettaglio.

Il vero fondamentale è che la musica è una religione. E la danza è la religione della musica. Ecco perchè la danza à sfondo essenzialmente mistico sia in Sardegna che in Spagna, che in Africa, in tutto il bacino Mediterraneo.

FINALE

1. Unità di carattere dell'etnofonia sarda. - 2. La Sardegna punto intermedio geofonico tra l'Africa e l'Europa. - 3. La Sardegna e le origini della polifonia. - 4. Sardegna terra di passione.

Abbiamo parlato di etnos musicale del sud, e di etnos musicale del nord. Di *launèddas* e polifonia strumentale del gran Campidano che fa capo a Cagliari, e di polifonia vocale della parte centrale e settentrionale dell' isola. Di *muttèttus* da una parte, e di *muttos* dall'altra. Di uomini del piano, e di uomini del monte, di dialetti scuri e chiusi, e di dialetti chiari ed aperti. Ma di tutto ciò ò detto come di gradazioni e sfumature di una stessa cosa, di uno stesso colore, di un'unica etnofonia.

La unità della massa etnofonica di tutta la Sardegna si rileva nella unità fondamentale della «musica» dei diversi dialetti sardi.

Si riscontrano, è vero, diversità cadenzali, e sopratutto di sonorità e di ritmo fra i diversi dialetti; ma di un sardo che parli l' italiano si identifica subito l' isola di origine, indifferentemente sia esso del sud o del nord.

Da una cadenza unica della parlata, non poteva che svolgersi, come infatti si è svolta, un'unica musica etnica. Diciamo di più. Una unica disposizione di poche note, ancora più cadenza che musica, ma capace di dare l' impressione di un tema fonico. E questa cadenza, questo *si-do,* per esprimermi con nomi di note, serpeggia, si insinua, circola, si afferma fino all'evidenza in tutte le parlate della Sardegna, dando ad esse coesione, fisionomia unica, come un tema conduttore nella orchestrazione wagneriana.

Al primo nucleo cadenzale i diversi sentimenti aggiungono note, regolano l'acuità e la sonorità mentre le diverse capacità polmonari misurano la durata dei suoni. Si sono così venute aggruppando quelle note che formano il tema fondamentale di tutto l'etnos musicale sardo che costituisce come l'ossatura dei motivi principali.

O' già fatto, lungo le pagine del libro, qua e là ove se ne presentava l'occasione, raffronti schematici di affinità o anatomiche o

fisiologiche, intercorrenti fra la sostanza melodica dei canti delle diverse parti della Sardegna. Se però ci vogliamo prendere ancora la briga di confrontare l'inizio della ninna-nanna del sud (num. 10) con la cadenza dell'altra canzone della culla del centro dell'isola (num. 11); e poi col principio della laude del sud (num. 38); con l'altra laude, ma del Logudoro (num. 41); con la cadenza del *muttèttu* (num. 64); con la cadenza di quest'altro canto (num. 67), con quest'altra di Guasila (num. 73); con le canzoni di Giave (num. 82-83); con il mottetto di Gallura (num. 78); con l'inizio del magnifico *muttèttu* del Logudoro (num. 76); ci avvediamo subito quale nastro robusto leghi in un sol mazzo tutti questi canti. Fiori tutti dello stesso cespo, ma più smorti o più vivamente colorati, più o meno profumati a seconda se baciati dal sole o carezzati dallo zeffiro vespertino, se la corolla più chiusa o più sbocciata. Le differenze, superficiali, più apparenti che sostanziali e dovute, troppo più spesso che non sarebbe onesto, a traviamenti di bravura personale dei singoli cantori. Ma se noi spogliamo alcuni di questi canti che sembrano tanto strani, dalle effimere ornamentazioni, ritroviamo il sano fusto del sentimento umano.

Aggiungiamo a tutto questo quello che già abbiamo osservato a proposito delle *launèddas* e del ballo sardo e cioè che lo strumento non è solo del sud ma di tutta l'isola e che il canto polivoco non è che seriore creazione in sostituzione delle canne pastorali, e non resta più dubbio alcuno su la compattezza granitica di tutta la etnofonia sarda.

* * *

La Sardegna collocata a mezzo del cammino tra l'Africa e l'Italia, offriva un naturale punto d'approdo ai navigatori punici che si recavano in Europa a portarvi le loro mercanzie e imporvi, se era possibile, col commercio, usi e costumi. Ma quando abbiamo parlato di scia etnofonica che partendo dall'Africa tocca le isole e si introduce in Europa, non abbiamo inteso dire che per esempio nell'isola sarda tutto il suono, strumentale e vocale, vi fossero frutto di importazione. Constatato il fatto, di passaggio, innegabile, abbiamo registrato le affinità non escludendo, affermando anzi, la possibilità di germinazioni contemporanee ma indipendenti, sia in Africa che in Sardegna. Dirò più esplicitamente che se in Africa si è suonato l'*argul* di canna da migliaia d'anni e che se questo strumento è passato ed à anche sostato in Sardegna, ciò non esclude in guisa alcuna che in Sardegna sia stato costruito, indipendentemente da ogni contatto

estraneo, uno strumento similare, chiamato *launèddas* e che, appunto perchè creazione indipendente, benchè similare, à preso un altro sviluppo, staccando ad angolo le due canne legate assieme ed aggiungendovene una terza, e, in fine, praticando i fori laterali rettangolari invece che rotondi. E ciò che dico per le *launèddas* vale per tutti gli altri strumenti da suono e per tutte le manifestazioni musicali vocali o strumentali che siano. Le basi etnofoniche del canto sardo sono di così vetusta epoca che escludono ogni possibile interferenza. Quanto poi agli accenni su possibili discendenze dalla Grecia e dalla liturgia cattolica, non potrebbero essere fatti che da chi ignora la cronologia dei fatti e le fonti da cui pollarono la musica ellenica e la musica della liturgia cattolica, chè l'una ebbe vitale nutrimento dall'Egitto e l'altra dall'Oriente, e di molto posteriormente al canto sardo.

Se Africa e Sardegna crearono uguali carattere, stile, spirito e forma di musiche e di strumenti musicali, ciò è dovuto all'affinità di terre e di razze, in un primo tempo; a simiglianza di vicende, di contatti, di svolgimenti protostorici, in un secondo tempo.

* * *

Non simiglianza dunque, ma identità è quella che unisce, che fa una sola cosa della etnofonia africana e di quella sarda. Stesso animo, stesso carattere, stesso stile, se è permesso parlare di stile in manifestazioni così naturali.

Percorrere le sale del Museo Nazionale di Antichità di Cagliari, o anche solo scorrere le pagine della sua guida, è un convincersi della verità del nostro esposto. Ascoltare un canto africano alla radio o al cinema, è, per un sardo, ascoltare i canti della propria terra.

* * *

Certo è che la Sardegna, fra le regioni d' Italia è, nel campo etnofonico, quella che serbò più preziose gemme. E fra queste, preziosissima, la polifonia vocale e strumentale.

Si è venuto ripetendo, in questi ultimi anni, che la storia della musica è tutta da rifarsi. Comincio a crederlo anch' io perchè vengo constatando ogni giorno più come la storia della musica, quale oggi conosciamo, è come una catena fatta di anelli mal saldati, ove anzi mancano addirittura non pochi e importantissimi anelli. E ciò perchè si è creduto che la storia della musica fosse unicamente la storia bio-

grafica dei musicisti e si è, sistematicamente scartato il sistema di indagine seguito in tutte le altre scienze: il metodo comparativo.

Edoardo Hanslich aveva affermato che i Greci non conoscevano l'armonia e che «il popolo dell'antichità più sviluppato nell'arte e i dotti musicisti del principio del medio evo, non sapevano ciò che sanno le nostre alpigiane: cantare in terze». Le prime storie della musica avevano affermato che gli antichi non conoscevano l'armonia, cioè la emissione di più suoni contemporaneamente. Lo stesso Angelo Mosso, nonostante la sua poderosa mente, esitava ad accogliere l'idea di una polifonia nella preistoria. Eppure fu costretto ad ammetterla implicitamente quando scrisse: «È detto nel-
« l'*Iliade* che la tibia fu inventata a Creta; ma in Omero parlasi
« solo del flauto (αυλὸς) semplice. Ora abbiamo nel sarcofago di
« Haghia Triada non solo la rappresentazione del flauto doppio,
« ma anche l'immagine più antica che ora si conosca di tale stru-
« mento. Lo suona un uomo con le chiome nere che scendono sulle
« spalle, e si vedono le mani che scorrono sulle aperture dei flauti.
« Questi sono due, uno più corto pei suoni acuti e l'altro lungo che
« formava il *diaulo* basso. In questo si vedono otto aperture e la
« mano ne copre almeno cinque: erano dunque quattordici note.
« Tale flauto cromatico si prestava all'esecuzione di tutti i modi
« tramandati dalla teoria greca. Si vedono pure i tubetti che si ag-
« giungevano per abbassare il suono, rappresentati nei monumenti
« greci e romani».

Due tubi di diversa lunghezza imboccati assieme? Ce n'è quanto basta per provare la conoscenza pratica dell'armonia da parte dei popoli pre ellenici.

Ma il Mosso prosegue: «Negli scavi che feci a Festo per stu-
« diare l'epoca neolitica, trovai un pezzo d'osso ch'era certo il boc-
« chino di una cornamusa. Due altri tubetti d'osso, uno lungo dieci
« centimetri e l'altro sei, bene lavorati, erano forse le due cannuccie
« di una siringa pastorale. Secondo il computo dell'Evans, data la
« profondità ove furono trovati, questi strumenti avrebbero circa
« ottomila anni. Nella valle c'era un pastore che suonava la corna-
« musa; gli feci vedere il bocchino e lo riconobbe; perchè era uguale
« a quello fatto da lui col femore di una pecora; e anche gl'intagli
« sul tubo di legno della cornamusa, che apriva e chiudeva colle
« dita, erano somiglianti ai disegni dell'epoca neolitica».

Ammessa la cornamusa nell'epoca neolitica, come non ammettere nella stessa epoca la polifonia?

Questo e altro feci conoscere, sono oramai quattordici anni, alla musicologia, intorno alla esistenza di una polifonia preistorica.

Nel presente volume l'accenno non poteva mancare, avendo la Sardegna conservato per tradizione, attraverso migliaia d'anni, la prova della esistenza di una polifonia preistorica, risalente, a dir poco, all'età neolitica. Non ne ò fatto, poichè non era il caso, particolare oggetto di studio, e l'ò documentata con materiale comparativo diverso dalla prima volta e solo in quanto era utile a dimostrare a quale zona geofonica appartiene la polifonia sarda.

Senza voler fare della Sardegna l'ombelico del mondo etnofonico, dico che il fenomeno della polifonia preistorica sarda e africana merita bene l'attenzione da parte della musicologia e dei trattatisti di contrappunto.

È tempo di accingersi all'opera di ricostruzione della storia della musica. Occorre abbandonare la falsa via di una polifonia nata ad opera degli scolastici, della penna e della carta. Se mai, importerà studiare quanto scolastica, penna e carta abbiano ritardato lo sviluppo della pluralità dei suoni contemporanei. Quanto scolastica, penna e carta abbiano tardato prima di riuscire a mettersi alla pari, a tradurre fedelmente nello scritto, ciò che praticamente era già nell'uso.

Si, è proprio tempo di accingersi all'opera di ricostruzione della storia della musica, impiantandola su gli stessi criteri su i quali si basano tutte le altre scienze che riguardano la storia dell'umanità.

* * *

La musica è pel sardo, religione.

Dolori spingi boxi.

E se è il dolore che spinge fuori il suono, se è dal dolore che il suono è nato, come dice il proverbio sardo, bisogna pur dire che la musica sarda è la religione del dolore.

Del resto, l'arte, la vera, la grande arte, espressione sincera, immediata, intiera, di interna commozione, è dolore.

La statua, il quadro, la poesia, la musica sono veramente arte, assurgono a vetta di bellezza assoluta nell'esprimere dolore. E noi, che pur sembriamo rifuggire dal dolore, lo andiamo ricercando nell'arte per provare sensazioni dolorose di sentimento, come talvolta ci compiaciamo anche di ricercare tali sensazioni ascoltando il racconto di reali patimenti fisici e sopratutto morali subiti da un povero essere, o di casi pietosi realmente avvenuti.

Nella etnofonia sarda l'espressione dolorosa predomina perchè nell'animo del sardo predomina la malinconia. Ed è così potente-

mente epresso, un tale sentimento, che è difficile sottrarvisi quando si ode un canto sardo. Soggiungo anche: cantato da un sardo.

Quel sottile filo di voce, leggermente velato e nasale, che par debba spezzarsi e svanire a ogni momento; con l' intonazione imprecisa, che manca della rigidezza del sistema temperato, e appunto per ciò è più sfumato ed espressivo; con quei melismi non voluti ma sentiti; quel sottile filo di voce, dico, che vien ripetendo sempre lo stesso motivo, ci afferra prima con un senso di sorpresa che poi, poco alla volta si trasforma in una specie di malinconia, di accoramento che invade tutto l'essere e senza accorgersene, bagna le ciglia.

Quante volte, su l' imbrunire, dopo una di queste lunghe nenie, non mi sono sentito come una voglia di fuggire non so dove, di starmene solo con me stesso, per meditare su quelle cose che ci fan soffrire, e soffrendo ci fanno del bene.

Sardegna, terra di passione.

Il piccolo uomo bruno, che cammina tutta la notte per la via dei campi per recarsi da un paese ad un altro, sostentato da un solo tozzo di pane; il piccolo uomo bruno che rimuove la zolla e semina senza sostare un istante, sotto il dardeggiare di un sole che rende mute perfino le cicale; il piccolo uomo bruno tanto più è parco di parole quanto più è ricco di pensiero. Ed ama, fortemente, disperatamente ama la sua donna, i suoi figli, il suo fucile e il suo cavallo, la sua terra, la sua patria e il suo Re.

Sardegna, terra di passione.

Donna, patria, religione sono i tre grandi amori che riempiono il cuore di ogni vero figlio di Sardegna. E ciascuno di questi amori, venuto all'uomo dalla terra e alimentato e ingigantito dal sole ardente, è punto d'onore.

Donna, patria, religione, che nessuno osi sfiorarne il piedistallo sul quale il sardo le à poste, neppure col pensiero se questo è men che puro e rispettoso. Il piccolo uomo bruno non conterebbe i nemici, diverrebbe un eroe. Odio, amicizia, amore egli dona per tutta la vita. Anche il più misero, nell'ospitare è regale e non guarda ciò che dona perchè col cuore dona. L'ospitalità è per lui un dovere. L'ospite col quale si è diviso il proprio pane, sacro.

Parco di parole ma ricco di pensiero, più ricco ancora di sentire, questo se non dice, canta.

Canta l'alba dell'amore che nel suo petto fa nascere la giovine *villanella*. Canta l'agreste solitudine dei campi. Canta la maestà dei monti dai poetici nomi di Limbara e Gennargentu. Canta all'ombra del bosco nelle notti di luna come l'usignolo; e canta sotto i raggi canicolari del sole che matura la spiga, come la cicala. Canta

di dolore il perduto amore; e canta di dispetto per la ripulsa o per l'amore tradito. Canta al figlio che nasce; e canta al figlio che muore. Canta disteso, alto, sonoro, quasi a gara con la filomena e col gheppio, e come volesse del suo canto riempire la vallata. Canta sommesso, quasi murmure che proferisse arcano segreto che orecchio mortale non debba ascoltare. Canta all'aperto e canta chiuso nella propria oscura capanna. Canta solo; e canta in coro. Canta, chè il canto gli è bisogno imperioso dell' interno intenso sentire. E il suono prolunga, non per senso edonistico, ma per squisitezza di naturale sensibilità artistica che nel suono tenuto a distesa di fiato, smorzato nella chiusura della bocca, sente forse risuonare l'antico gemito d'amore e di dolore poichè la musica ch'è nel cuore, nell'animo, nell'essere tutto del sardo, vien di lontano, di molto lontano. Forse dai primi abitatori, dai primi nati nell' isola. Certo, da quei lontani padri coevi del suonatore di *launèddas* e della madre che culla col canto il suo nato, che, riprodotti in bronzo, continuano da secoli e secoli a intonare il ballo tradizionale e canticchiare la ninnananna.

Sardegna, terra di passione, nel canto lasci vibrare libera tutta l'anima tua.

PICCOLA BIBLIOGRAFIA
riguardante l'arte poetica e musicale del popolo sardo

Amati P. - *Il dialetto e le canzoni popolari della Sardegna per A. Bouillier*, in « Corriere di Sardegna », Cagliari, 1866.

Ardu Onnis - *Per la Sardegna preistorica*, in « Atti S. R. d'Antrop. », Roma, 1903.

Baglioni S. - *Contributo alla conoscenza della musica naturale*, in « Atti della Società Romana d'Antrop., Roma, 1911.

Bellorini E. - *Saggio di canti pop. nuoresi*, Fratelli Costane, Bergamo, 1892. - *Canti pop. amorosi raccolti a Nuoro*, Bergamo, 1893. - *Folklore sardo. Note bibliografiche*, in « Vita sarda », Cagliari, 1893. - *Ninne nanne e cantilene infantili raccolte a Nuoro*, « Arti Grafiche », Bergamo, 1894. - *Canti pop. it. in* « Natura ed Arte », Milano, 1903.

Bonaparte L. - *Canti pop. nel dialetto sassarese*, Cagliari, 1873.

Bresciani A. - *Dei costumi della Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli, 1850.

Boullier A. - *L'Ile de Sardaigne*, Paris, 1865. - *Le dialecte et les Chantes populaires de la Sardaigne*, Dentru, Paris, 1864.

Caliari - *Preghiere sarde*, in « Riv. trad. pop. », Roma, 1894.

Calvia G. - *Canti funebri (attittidu) di Ploaghe nel Logudoro*, in « Riv. trad. pop. », Roma, 1894. - *Canti funebri di Ploaghe in Sardegna*, in « Arch. trad. pop. », Palermo, 1895. - *Ninne nanne di Ploaghe*, in « Arch. trad. pop., Palermo, 1896. - *Canti religiosi della Sardegna, racc. in Nuoro*, in « Arch. trad. pop. », Palermo, 1897. - *Ninne nanne del Logudoro*, Catania, 1910.

Canepa F. - *Muttettus popularis*, in « Vita Sarda », Cagliari, 1893.

Canepa Porcu M. - *Brevi note sulla poesia popolare e classica sarda*, « Riv. di Storia e lett. », Milano, 1915.

Carrara E. - *Canti pop. di Ozieri*, Zanichelli, Bologna, 1897.

Casali G. *Bosa* - nel « Diz. geografico-storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna », Torino, 1834.

Chironi E. - *La poesia pop. nuorese,* in « Folklore italiano », 1925.

Cian V. - *Par la poesia pop. sarda,* in « Vita Nuova », Firenze, 1889. - *Mazzetto di ninne-nanne Logudoresi,* Bona, Torino, 1889. - *Saggio di canti logudoresi,* Palermo, 1890.

Cian V. e Nurra P. - *Canti pop. sardi,* Clausen, Palermo, 1892-96.

Cocchiara G. *L'anima del popolo italiano nei suoi canti,* con appendice musicale di F. B. Pratella, Hoepli, Milano, 1923.

Corsi G. A. - *Fiorita di canti pop. galluresi,* Tempio, 1899.

Deledda G. - *Lauda di S. Antonio,* in « Riv. trad. pop. », 1894; *Trad. pop.* di Nuoro, ibid.

Falchi L. - *Gli ebrei nella storia e nella poesia popolare dei sardi,* Sassari, 1935.

Fara G. - *Musica vocale pop. sarda,* in « Il Paese », Cagliari, 1905; *Musica popolare sarda,* in « Riv. Mus. It. », 1909; *Su uno strumento musicale sardo,* ivi, 1913; *Etimologia della parola tumbu,* ivi, 1916; *Sull'etimologia di Launeddas,* ivi, 1918; *Di alcuni costumi musicali sardi,* ivi, 1918; *Appunti di etnofonia comparata,* ivi, 1922; *Genesi e prime forme della polifonia,* ivi, 1926; *L'anima musicale d'Italia,* Ausonia, Roma, 1920; *Canti di Sardegna,* Ricordi, Milano, 1923; *Studi comparati di etnofonia,* in « Cultura musicale », Bologna, 1922; *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna,* in « Archivio stor. sardo », Cagliari, 1916; *Pifaro y Tamborillo in Sardegna,* ivi, 1917; *Studi comparati di etnofonia religiosa* in « Musica d'Oggi », Milano, 1921; *Studi comparati su strumenti musicali etnici,* ivi, 1922; *Bricciche di etnofonia sarda* ivi, 1923; *Bricciche di etnofonia sarda (danze),* ivi, 1928; *Saggio di geografia etnofonica,* in « Folklore Italiano, Catania, 1930; *I caratteri della musica sarda,* in « Musica », Roma, 1917; *Canzoni sarde,* Editrice Musica, Roma, 1917; *Etnofonia e civiltà mediterranea,* comunicazione al « Terzo congresso di musicologia », Barcellona, Aprile, 1936.

Fara S. - *Danze tradizionali di Sardegna,* Tesi di laurea, anno accademico 1939-40, Roma, XVIII.

Ferraro G. - *Canti pop. di Siniscola,* Reggio Emilia, 1890; *Canti pop. logudoresi,* Loescher, Torino, 1891; *Mutos sacri in dialetto logudorese,* in « Arch. Trad. Pop. », 1892; *Canti pop. in logudorese,* Torino, 1892; *Quarantacinque canti amorosi di Bitti,* Unione dei Maestri, Torino, 1893; *L'altalena sarda ed il ballo la monferrina,* in « Arch. trad. pop. », Palermo, 1893; *Canti pop. ghilarzesi,* Genova, 1893; *La vecchia sposa, cant. pop. reggiano e sardo* in « Arch. trad. pop. », 1896; *Feste e canti sacri in Sardegna,* ivi, 1890; *Canti sardi,* ivi, 1901; *Preghiere pop. sarde,* ivi, 1906.

Fuos G. - *La Sardegna nel 1773-76 descritta da un contemporaneo,* Cagliari, 1899.

Gabriel G. - *Canti e cantadori della Gallura,* in « Riv. Mus. It. », Bocca, 1910; *Canti di Sardegna,* « Casa ed. Ars. Italica », Milano, 1923.

Giacomelli L. - *Della musica in Sardegna*, Cagliari, 1896.

Guarnerio P. E. - *Il dialetto catalano di Alghero*, in « Arch. glott. it. , Roma, 1889; *Appunti di poesia pop. sarda*, in « Giornale ligustico », Genova, 1889; *Le launeddas sarde*, in « Rendiconti R. Ist. Lombardo », Hoepli, Milano, 1918.

La Marmora A. - *Voyage en Sardaigne*, Paris, 1830.

Levi E. - *Fiorita di canti tradizionali del pop. italiano*, Bemporad, Firenze, 1894.

Longiave I. - *Il tarantolismo in Sardegna* (*usi pop. sassaresi*), *Sassari*, 1898.

Mango F. - *Canti pop. sardi*, in « Arch. trad. pop. », 1887; *Della poesia dialettale sarda*, ivi, 1888.

Mele S. - *Poesie pop. sarde*, Cagliari, 1888.

Mocci A. - *Mutos in dialetti campidanese, logudorese, gallurese*, in « Arch. trad. popo. », 1894; *Canzone di una castellana di Bosa* Dessy, Sassari, 1904.

Maltzan H. - *Riese auf, der Insel Sardiniem*, Leipzig, 1896.

Möller H. - *Italianische volkslieder, Schott*, Mainz.

Nurra P. - *Una raccolta di canti logudoresi*, in « Terra dei Nuragheso 1890-93; *La poesia pop. in Sardegna*, Gallizzi, Sassari, 1893; *Canti pop. nel dialetto sassarese*, in « Arch. trad. pop. », 1893; *Una sfida poetica in Olmedo*, in « Riv. trad. pop. », 1894.

Oneto N. - *Memoria sopra le cose musicali di Sardegna*, Cagliari, 1841.

Orrù G. - *Piccolo dizionario biografico dei musicisti di Sardegna*, Firenze 1893.

Pettazzoni R. - *La religione primitiva in Sardegna*, Piacenza, 1912.

Pirodda A. - *Il canto sardo*, in « Cultura Moderna », Milano, 1921.

Pischedda G. - *Poesie pop. sarde meridionali*, Lanusei, 1884.

Pitré G. - *Le canzoni pop. sarde del Logudorese*, in « Riv. filologica lett. », 1871; *Per la storia della poesia pop. sarda*, in « Arch. trad. pop. », 1889.

Poggi F. - *Usi nuziali nel centro della Sardegna*, Sassari, 1896; *Usi natalizi e funebri della Sardegna*, Mortara, Vigevano, 1897.

Randaccio F. - *Canti pop. sardi di Cagliari*, in « Arch. trad. pop. », Palermo, 1886.

Ribera A. - *Impressioni di Sardegna*, in « Natura ed Arte », Vallardi, Milano, 1903-4.

Scano E. - *Saggio critico storico della poesia dialettale sarda*, Cagliari, 1901.

Spano G. - *Canzoni pop. inedite in dialetto sardo centrale, ossia logudorese*, Cagliari, 1863; *Canti pop. in dialetto sassarese*, Cagliari, 1873; *Vocabolario italiano sardo*, Cagliari, 1852.

Timon A. - *Canti pop. della Sardegna*, Cagliari, 1883.

Toda E. - *Cansons populars catalanes en Sardenya*, in « illustració catalana », Barcellona, 1887; *La poesia catalana en Sardenya*, in « Illustració catalana », Barcellona, 1889; *Un poble català d' Italia: L'Alguer*, in « La reinesanza », Barcellona, 1889.

Tola P. - *Le feste popolari di mezz'Agosto*, Sassari, 1835.

Valla D. - *Notizie storiche sul muttu*, in « Arch. stor. sardo », Cagliari, 1906; *Frammenti di canzoni sarde*, ivi, 1907; *Alcuni canti pop. del nuorese*, Bergamo, 1892; *Appunti sulla poesia pop. sarda*, in « Arch. trad. pop. », Palermo, 1894; *Canti pop. sardi*, in « Arch. trad. pop. 1896; *Canti pop. sardi*, in « Arch. trad. pop. », 1898.

Volla F. - *Alcuni canti nuoresi*, Cattaneo, Bergamo, 1899.

Valery - *Voyages en Corse, á l'ile d'Elbe et en Sardaigne*, Paris, 1837.

Vuilier G. - *Les Iles oubliées*, Hachette, Paris, 1893.

Wagner M. L. - *La poesia pop. sarda*, in « Arch. stor. sardo », Cagliari, 1906.

Zara - *L'amore nella poesia popolare sarda*, in Lumen, 1933.

INDICE DELLE FIGURE NEL TESTO

TAVOLE FUORI TESTO

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI CITATI

INDICE DEL VOLUME

BIBLIOTECA della FACOLTÀ di LETTERE * FILOSOFIA
TORINO